

وزارة الثقافة والارشاد القومي

سيرة الشاعر



فن العرائس وتحريكها

تأليف: يوسف كوكريلا
إعداد: نجاة قصاص حسن
ترجمة: يولييان ماركوفا

السلسلة الفنية

٥

١٩٦٢

وزارة الثقافة والإرشاد القومي

مديرية التأليف والإرشاد

فن العرائس وتحريرها

تأليف
بوجو كولوي

المخبر البيوغوغرافي في وزارة الثقافة والإرشاد القومي

نقل إلى العربية

نجاة قصاب حسن

مترجمون في وزارة الثقافة والإرشاد القومي

دمشق ١٩٦٣

المطبعة الفنية - ٥ -

إلى مساعدي الأولين :

إلى المؤسسين الأولين لمسرح عرائس دمشق

إلى لاعبيه الناشئين ، وموسيقييه ، وجميع من عاونوا في تحقيق

تقدمه السريع من كتاب وفنانين

أقدم كتابي هذا راجياً أن يكون دليلاً لكثيرين غيرهم من

العاملين على تحقيق هدفهم السامي النبيل : ترفيه أطفال الأمة العربية .

« بوجو كو كوليا »

قال لي صاحبي وهو يشير الى خزانة العرائس : صرفت خمسة وعشرين عاماً لأعرف ماهو المسرح . أما الآن فقد عرفت ماهو .

« غاستون باقي »

في عالم العرائس تمحي الحدود . نحن هنا في أرض مسحورة : الحلم خبزها اليومي ، واخيلال قوتها ، والمدهش الباهر طعامها المباح . وتقودنا أيديها الصغيرة المصنوعة من الورق فاذا نحن في الحلقة الراقصة الباهرة التي انسيناها منذ كبرنا ، واذا نحن في عبقرية صباحنا الأول .

« جاك شزنيه »

ليس للدمية حياة إلا تلك التي تستمدّها من الحكوة . ونأقي القصة فتبعث فيها الروح ، فكأنها خيال يستفيق إذا حدثته عن كل ما فعل ، ولا يلبث بالذكوى أن يعيش القصة في الحاضر . انها اكثر من مثل يتكلم ، انها كلمة تتحرك .

« بول كلوديل »

الدمية في عالم الطفل

لا يمكن ان نفهم طبيعة مسرح العرائس إلا اذا تفحصنا قبل ذلك الحادث الذي يسبق فن تحريك العرائس ويخلقه : هذا الحادث هو الدمية .

والسؤال الذي يطرح هو التالي : لماذا يجب الأطفال دماهم الى هذا الحد ؟ وماهي القوة الخفية التي تشدهم اليها ؟

والجواب : من المعروف ان ادراك الاطفال لا يضع حدوداً فاصلة بين الخيال والواقع ، بين الحلم والحقيقة . في نظر الطفل يمتزج المستحيل بالممكن ويميل الطفل بصورة عامة إلى أن يفسر العالم الذي حوله ، والى أن يحسه ، ابتداء من ذاته هو وبالمقارنة معها . ويجب الطفل أن يعطي صفاته إلى الاشياء التي تحيط به ، وهو بهذا انما يؤكد ذاته .

والحياة ابرز ما يمنحه الطفل للاشياء المحيطة به . ففي نظر الطفل تعيش الدمية ، وهو يعاملها على هذا الاساس ، وتراه يقول : « الدمية جائعة » أو انها « حزينة » ، وتبعاً للحال تكون اما « شرسة » أو « عاقلة » . ويداعب الطفل دميته ثم يعاقبها ، وهي في نظره حية الى حد أنه لا يقبل بأية حجة منطقية يمكن ان تزعزع موقفه في هذا اللعب .

واذن فالسر في الدمية هو هذا النوع من الادراك عند الاطفال . وفي وسعنا ان نجيب على سؤال من يسأل : « لماذا يحب الطفل دميته الى هذا الحد ولماذا يكون لها كل هذا الشأن الكبير في عالم الطفل » بقولنا : لأن هذه الدمية التي نراها جامدة ، يجعلها خيال الطفل حية حياة كاملة .

نشأة مسرح العرائس

إن بعث الحياة في الدمية لا يجري، وحسب، في خيال الطفل الحر المستعصي على الرقابة، وإنما يجري على نحو ارادي مدروس يومي في مسرح العرائس. والقانون الأساسي في مسرح العرائس هو : يجب أن نحى الدمية .

إن حياة الدمية تبدو للناظرين شيئاً سحرياً باهراً ، ولذلك نجد الجمهور في كل الأزمنة وكل الأجيال يحب مسرح العرائس حباً جمّاً ، ولذلك استطاع مسرح العرائس خلال تاريخه الطويل أن يجتاز كل ما اعتزضه من صعوبات . صحيح أننا لا نملك أية وثيقة عن وصف الاستقبال الذي لقي به أول جمهور في التاريخ مسرح العرائس ، ولكن لو أن محدثاً مجهولاً نقل الينا تلك الصورة، لقال يقيناً إن النظارة انبهرت ابصارهم إذ انبعثت الحياة في الأشياء : ولقد تصرمت عصور كثيرة منذ اليوم الذي ولد فيه أول مسرح للعرائس في سكون الشرق الأقصى ، واكتشفت منذ ذلك اليوم أشياء كثيرة في الطبيعة والحياة ، ثم لا يزال الناس يتحمسون ويدهشون لمسرح العرائس، هذا المكان الذي تعيش فيه الدمى حياتها المدهشة .

موجز لتاريخ مسرح العرائس

منذ أقدم الأزمنة ، وفي كل البلاد تقريباً، ظهرت الدمى تحت أشكال مختلفة يمكن أن نصنفها في مجموعتين : في الأولى مختلف أشكال الدمى التي تحرّكها الخيوط ويسمونها « ماريونيت » ، وفي الثانية كل أنواع الدمى التي يلبسها الممثل في يده كقفاز عادي ويحرّكها بأصابع يده : فالسبابة تحرّك الرأس ، والابهام والخنصر يحركان يدي الدمية ، واليد تحرّك جذع الدمية في كل الاتجاهات . وهذه المجموعة الثانية ليس لها اسم عالمي مشترك ، فهي في

فرنسا تحمل اسم « غينبول » ، وفي ايطاليا يسمونها « بوفاتينو » وفي المانيا « كاسبول » وفي تشيكوسلوفاكيا « كاسبارك » وفي روسيا « بيتروشكا » .

والدمى التي تحر كها الحيو ط لها مبدأ واحد في العالم كله . فتعلق الدمية بصليب من الحشب تربط به الحيو ط التي تتصل باجزاء الدمية ، ويمسك اللاعب هذا الصليب بأحدى يديه ، فيما تحرك الأخرى خيو ط الدمية فتحرك يديها وساقها ورأسها وسائر الأجزاء . غير أن المسرح الذي تمثل عليه هذه الدمى يختلف من بلد إلى آخر ، كما تختلف مقاييسها . ففي الصين يخفي المسرح اللاعبين . وبينما الدمية طولها في بعض البلدان ثلاثون سنتمترأ ، تبلغ في بلاد أخرى مترأ كاملاً وقد تجاوزته حتى تصل — كما في اليابان — إلى ثلثي قامة الانسان . وفي جاوا تحرك الدمى بواسطة قضبان من العاج أو القصب أو الابنوس يراها النظارة ، وفي بلاد أخرى توجد دمى يحر كها اللاعب بالقدمين .

والدمى التي تحر كها الحيو ط (الماريونيت) صعبة التحريك . فالذي يحر كها تكون يدها الاثنتان مشغولتين بالحمل والحركة ، ولذلك يكون الى جانبه ممثل يلقي النص ، وتكمن الصعوبة في عدد الافراد وفي التوفيق بين الأصوات والحركات (١) ثم إن الدمى من هذا النوع تتحرك ببطء ، وشكلها بعيد عن الشكل المألوف الطبيعي للأشخاص والحيوانات ، اذ تصنع من الحشب وتكون أجزاؤها منفصلة ليتحرك كل منها حركته الخاصة . غير انها تخلق جواً شاعرياً جداً ، ويحسن استخدامها في قصص الجنيات وفي اوبرات الاطفال .

أما الدمى التي تلبس كقفاز في اليد (كالغينبول والدمى الجاوية) فمزيتها مشابقتها التامة الواقعية للناس والحيوانات ، واللاعب الذي يحر كها

(١) مسرح عرائس القاهرة يسير على طريقة الحيو ط ، ويستخدم النصوص المعدة والمسجلة سلفاً على آلات مسجلة ، واللاعب عليه أن يتظاهر النص ويحرك الدمية وفقاً لنبرات الحرف أو نبضات اللحن .

هو الذي يلقي كلماتها بسبب سهولة تحريكها ، مما يساعد على حركة أوسع وسرعة اكبر وأقرب الى الانطباق على الحقيقة والواقع . والدمى القفازية اكثر الأنواع ملائمة للمسرحيات الضاحكة والواقعية مع امكان استخدامها في الأنواع الأخرى من المسرحيات .

أما الدمى المصنوعة من الحشب أو الجص أو العاج فقد ولدت كتأثيل وابقونات في العهود السحيقة التي رافقت بداية الحضارات الأولى ، ولذا فمن المستحيل تصور تاريخها بصورة منفصلة عن تاريخ المسرح الديني .

وقد نشأت الدمى الأولى من هذا النوع في الهند ومنها انتقلت الى الصين واليابان وجاوا حيث كان مسرح العرائس منذ زمن طويل مسرحاً شعبياً حقيقياً . ومن الشرق الأقصى حمل المسافرون والتجار هذه الدمى إلى مصر فاليونان القديمة حيث بدأت تنتشر منذ القرن الثالث قبل الميلاد، وحيث نجد أن ارسطو وافلاطون وهيرودوت يتحدثون عنها في كتبهم .

ومن اليونان انتقلت الدمى الى روما القديمة، ومنها انتشرت في اوروبا . وقد بدأ تطور مسرح العرائس يتخذ شكلاً كثيفاً منذ القرنين السادس عشر والسابع عشر ، وانتقل تدريجاً من الساحات والأسواق الى بلاطات الملوك وصار له ذكر في مؤلفات ميغل وسرفانتيس وشكسبير . وفي نهاية القرن السادس عشر انشئ مسرح العرائس الأول في كل من باريس ولندن ، كما ازدهر في ايطاليا - في البندقية على وجه التحديد - في مطلع القرن الثامن عشر وكان الكاتب المسرحي الشهير غولدوني بمن ألفوا المسرح العرائس ، وكذلك موزار فقد لحن لهذا المسرح اوبرا صغيرة ناعمة ، وحتى غوته ، الشاعر الألماني العظيم مؤلف فاوست ، لم يتردد في تأليف ملهاة صغيرة لهذا المسرح .

وفي القرن التاسع عشر ، عرف مسرح العرائس نجاحاً كبيراً ، وفي هذا القرن ظهر في مدينة ليون في فرنسا مسرح للعرائس شهير كانت الشخصية الأولى فيه تسمى « غينيول » فأصبح هذا الاسم علماً للفن كله في هذا القطر . وفي

البلاد السلافية ، كانت تشيكوسلوفاكيا وروسيا السباقتين لانشاء هذا المسرح منذ بداية القرن التاسع عشر ، وتطور فيها حتى ان روسيا وحدها تضم اليوم اكثر من عشرة آلاف مسرح عرائس ، بينها مسرح عرائس موسكو المركزي الذي يديره أبراتسوف والذي اشتهر بأنه أحسن مسرح عرائس في روسيا والعالم بأسره . وفيما خلا روسيا وتشيكوسلوفاكيا ، توجد أحسن مسارح العرائس الاوروبية في بولونيا ورومانيا وفرنسا وانكلترا ويوغوسلافيا ، والآسيوية في الهند والصين واليابان .

وفي يوغوسلافيا نشأت مسارح العرائس منذ زمن طويل . ولكنها منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية تلقت معونات كبيرة من الدولة فبدأت تتطور بشكل كثيف ، وتأسست مسارح كثيرة في كل المدن تقريباً ، بعضها للمحترفين وبعضها للهواة ، وكلها تعمل على طريقة الدمى الجاوية ، أي تحمل باليد وتحرك بالقضبان . والى جانب المسارح التي يعمل فيها المحترفون والهواة ، توجد مسارح في المدارس وحدائق الاطفال غايتها تهذيب الاطفال وتسليةهم ، ويديرها المعلمون والتلامذة أنفسهم ، وقد اربى عددها على مئتين .

ومن المفيد الاشارة الى ان مسارح العرائس في العالم تعمل على الطريقتين : طريقة تحريك الدمى بالحيط ، وطريقة الدمى المحمولة التي تحرك باليد والقضبان ، وهذه الأخيرة هي التي تغلب في الوقت الحاضر . أما أي الطريقتين لها المستقبل فهذه مسألة يحلها المستقبل (١) .

(١) ان مسرح عرائس دمشق التابع لوزارة الثقافة والارشاد القومي يتبع اسلوب الدمى المحمولة التي تلبس كقفاز وتحرك ايديها بقضبان رفيعة ، وهي التي يسمونها الدمى الجاوية واللاعبون فيه هم الممثلون في نفس الوقت وفيه الآن عشرون ممثلاً وممثلة بالإضافة الى الفنيين وورشنة صناعة العرائس والمناظر .

الفصل الأول

قواعد تحريك الدمى

١ - توجيهات عامة

الملاحظة الاولى : التمارين التي سيأتي وصفها تنفذ أولاً باليد اليمنى ، وبعد أن يتم تنفيذها باتقان باليد اليمنى ، تعاد برمتها باليد اليسرى ، ثم تنفذ باليدين الاثنتين معاً وفي كل منهما دمية ، في حركة منظمة يراعى فيها تناسق الحركات في توقيت مشترك دقيق ، وأخيراً تنفذها كل من اليدين بتمرين يختلف عن الذي تجريه اليد الأخرى في نفس الوقت .

الملاحظة الثانية : كل حركة من حركات التمرين تنفذ أولاً ببطء شديد إلى أن يتمكن اللاعب من آلية الحركة ويتقنها ، ثم تزداد السرعة والوتيرة بالتدريج مع مراعاة الدقة دائماً أثناء التنفيذ .

الملاحظة الثالثة : في كل التمارين تستخدم دمية خاصة بالتمارين سيأتي على وصفها فيما بعد .

الملاحظة الرابعة : الوضع الأساسي للاعب ، وتجب مراعاته بدقة هو التالي :
الجلدع منتصب . العضد مرفوع الى الأعلى ، والساعد شاقولي تماماً وأقرب ما يمكن الى الوجه . ثنية الذراع الى الداخل (الأنسي) والنظر متركز على الدمية التي تحرك (الشكل في الملحق) .
وفي التمارين التي يقف فيها اللاعب في مكانه لا يبرحه ، تكون الساقان متباعدتين قليلاً ووزن الجسم موزعاً عليها بالتساوي .

كيف يلتبس اللاعب البراعة في فن التحريك

القوة والثقة : إن تحريك العرائس عمل على درجة من الصعوبة ، فقد رأينا كيف يجب ان يكون الذراع مرفوعاً الى الأعلى وشاقولياً بصورة مستمرة . وفي هذا دليل على أن اللاعب في مسرح العرائس يجب أن يقوي جسمه بكامله . فقد يحدث ان تدوم بعض المسرحيات ساعتين كاملتين ، ولذلك فان المبتدئ يصادف خلالها صعوبات جسدية كبيرة . ثم ان اللاعب إذا تعب بدأت الدمى ترتكب في حركاتها أخطاء أساسية . ومن التعبيرات الشائعة في هذه الأخطاء قولهم إن « الدمى تهبط » أي انها تبدأ بالانخفاض تدريجياً نتيجة لتعب اللاعب ولا يعود يبدو منها للنظارة إلا جذعها إعتباراً من الحصر ، ثم لا تزال تنخفض أكثر فأكثر حتى تختفي تماماً عن الأنظار ، وعندها يفتق اللاعب



الملاحظة الخامسة : يعبر ارتفاع الدمى بشكل مناسب ويتأكد اللاعب بصورة مستمرة من بقاء هذا الارتفاع على ما كان عليه ، فهذا شرط أساسي من شروط التحريك الجيد. ولكي نعطي النظارة شعوراً بأن الدمى تتحرك على ارض وهمية لا يرونها بالطبع يجب ان يتصور اللاعب هذه الارض بدقة ، لتظل الدمى سائرة « فوقها ».

الملاحظة السادسة : تختلف الأوضاع التي يتخذها العضد والساعد باختلاف قامة اللاعب . ذلك أن وضع الساعد هو الذي يقرر كل شيء ، ويجب ان يكون شاقولياً تماماً . فاذا كان اللاعب قصير القامة وجب ان يكون عضده مرفوعاً تماماً ، وإذا كان اللاعب طويل القامة وجب ان يقصر قامته عن طريق ثني إحدى الركبتين بما يكفي لتظل اللعبة وحدها هي التي تبدو من فتحة المسرح .

على نفسه فجأة ، ويرفع ذراعه وتعود الدمية الى ارتفاعها الأول . ابن الخطيئة
هنا ؟ الخطيئة في ان اللاعب لا يملك القوة الكافية في ذراعه ، أي انه لم يرب
عضلاته التمرين المناسب ، ولذلك فهو لا يستطيع ان يحفظ على ذراعه في الوضع
الأصولي الذي ليس وضعاً طبيعياً في الأصل ، وتبعاً لذلك فان قوة الذراع
المرفوع لا تلبث ان تضع شتاً فشتاً ويميل الذراع تدريجياً و « تهبط
الدمية » . (انظر الشكل في الملحق)

ويقال كذلك في أوساط اللاعبين وفي صدد الأخطاء ، أن « الدمية
تنحني » ، أي انها تنثني إما الى الأمام وأما الى الراء أو ذات اليمين أو ذات
اليسار ، ويقارب رأسها قدميها . وهذا راجع الى نفس السبب السابق وهو
سرعة التعب الناشئة عن عدم قوة العضلات والعناية بتمرينها . وهناك أخطاء
بماثلة أخرى في حركة الدمية ولكنها لا تبدو مرئية من النظرة الاولى ، وإنما
تشارك مع السابقة في انها لا تعطي الحركة الصحيحة والوهم الصحيح . وعلى ذلك
فان اللاعب الذي يقوي ذراعه ويده يحصل على قوة وتمكن وثقة في تحريك
الدمية تنجيه من الأخطاء . وما دام اللاعب لم ينل هذه القوة وهذا التمكن
والثقة ، تكون الدمية هي التي تحركه وليس هو الذي يحركها .

وسيسأل اللاعب المبتدئ : أي الأعضاء أقوى بالتمرين ، وماذا أفعل
لأحصل على هذه القوة ؟ ويجب نفسه بأن الذراع أول ما يجب تقويته . وهذا
صحيح من حيث النتيجة ، ولكنه غير صحيح من ناحية الترتيب الذي يجب أن
تسير عليه تمرينات اللاعب في مسرح العرائس . فعندما يرفع اللاعب ذراعه
بالدمية إلى أعلى ويثبت عليها أنظاره ولا يرفعها عنها لحظة واحدة ، يحدث أن
ينسى نفسه والمشية الصحيحة وإذا به يجد نفسه على ساقين ثقيلتين ضعيفتين متعثرتين .

وبالتالي ، وما دام اللاعب يقف على ساقيه ، وهما نقطة إرتكاز الجسد
كله ، فيجب ان يكون التمرين الاول للاعب منصباً على ساقيه . ذلك أنها إذا
تخاذلنا أمكن للدمية ايضاً أن « تهبط » أو « تنحني » أو « تنثني » . وكل خطوة

سيئة يخطوها اللاعب حين تكون أبصاره مثبتة الى الدمية ، يمكن ان تفقده توازنه وتفقد الدمية نقطة إرتكازها .

وعلينا ألا ننسى ، فوق ذلك ، اللاعبين قصار القامة الذين لا يستطيعون أن يحافظوا على الدمية في الارتفاع المناسب فوق فتحة المسرح حتى ولو شدوا أذرعهم الى الأعلى بأقصى ما يمكن من القوة . فهؤلاء اللاعبون يتحتم عليهم أن يلبسوا أحذية خشبية (قباقيب) قد يصل ارتفاعها إلى عشرين سنتيمتراً في بعض الأحيان . ولا ريب في ان هذه الاحذية عقبة يواجهها اللاعب قصير القامة إلى أن يتمكن من التعود عليها والحصول على حركة سير سهلة ومضبوطة . ولذلك يجب على اللاعب قصير القامة ان يرن ساقيه بمزيد من الاهتمام وأنصح له بأن يقوم بجميع التمرينات وهو يجتدي الققباب .

وسنبداً إذن بتمرينات الساقين :

التمرين الاول : الارتفاع ببطء على أصابع القدمين (التطاؤل) .
تكون القدمان ملتصقتين . يرفع الجسم على الأصابع إلى أعلى ، ثم يهبط به الى الوضع العادي ، وتكون الحركتان بطيئتين .

ويجري هذا التمرين على اشكال مختلفة تبعاً للأوضاع التالية :

الوضع الاول : الكعبان ملتصقان والأصابع متفرقة
بقدر الامكان ، والصعود والهبوط بطيئان .

الوضع الثاني : نفس الوضع السابق وإنما الحركة أسرع بكثير .

الوضع الثالث : نفس الوضع السابق وإنما لايمس الكعبان الارض عند الهبوط ، ويجري هذا التمرين على شكلين بطيء وسريع .

التمرين الثاني : القرفصاء . يهبط اللاعب إلى وضع القرفصاء ثم يعود الى الوضع العادي بحركتين بطيئتين جداً ، وتكون الركبتان ملتصقتين .

ثم يكرر التمرين والركبتان متباعدتان .
ثم يكرر التمرينان السابقان ولكن بسرعة هذه المرة .

التمرين الثالث : مد الساقين . يحافظ على الجذع ثابتاً لا يتحرك ، وتمد إحدى الساقين الى امام مشدودة تماماً ، ثم الى وراء وهي مشدودة ، ثم الى الجانب . وتكرر العملية بالساق الأخرى .

التمرين الرابع : رفع الساقين . ترفع الساق وهي مشدودة إلى أعلى مايمكن ويبطء شديد ، مرة الى أمام ، ومرة الى الورا وثالثة الى الجانب . تكرر العملية بالساق الأخرى . ويجرّص اللاعب على ان يزيد ارتفاع الساق في الهواء يوماً بعد يوم .

التمرين الخامس : دوران الساق حول الجسد . ترفع الساق أفقياً وهي مشدودة ، ثم يبدأ اللاعب بتحريكها بمئة ويسرة لترسم خطاً دائراً أفقياً حول الجسد . تكرر العملية بالساق الأخرى .

التمرين السادس : الركض في المكان مع شد الركب ورفع الساق الى الامام . ثم يعاد التمرين مع رفع الساق الى الورا .

التمرين السابع : الركض في المكان مع ثني الركب ورفعها الى أعلى بقدر المستطاع .

التمرين الثامن : القفز على رجل واحدة ، وشرطه ان يبقى اللاعب في نفس المكان وان يقفز على رؤوس اصابعه فلا يمس

كعبه الارض. ويجب في هذا التمرين ألا يشد اللاعب
ركبته ولا مفصل قدمه بل يتحركها رخوين . يعاد
التمرين على الرجل الأخرى .

التمرين التاسع : الركض على رجل واحدة ، على رؤوس الاصابع ،
مرة الى امام ، ومرة إلى الخلف . يعاد التمرين على
الرجل الأخرى .

التمرين العاشر : نفس التمرين السابق مع أرجحة الساق الأخرى .
ويكون مرة إلى الامام ومرة الى الوراء .

التمرين الحادي عشر: تعاد التمرينات الثامن والتاسع والعاشر مع هذا التعديل :
وهو أن تمس الأصابع وحدها الأرض دون أن يمسه
الكعب ، أي يكون الركض على رؤوس الاصابع .

تمارين الجذع

تأتي تمارين الجذع في المرحلة التالية . والجذع هو الذي يسند الذراع
المرفوع ولذلك فانه في حالة رفع الذراع يكون في وضع متعب لأنه غير
طبيعي ويشكل قوساً . ولتجنب ما يطرأ على الجذع من تعب واضرار تنفذ
هذه التمرينات تباعاً .

التمرين الأول : الانحناء الى الخلف ، ثم يعاد مع الانحناء الى الجانب الأيمن
فالى الجانب الأيسر .

التمرين الثاني : الدوران . يضع اللاعب يديه على خصره ، ينحني الى امام ثم
يدور بجذعه ابتداء من وضع الانحناء دورة كاملة .

التمرين الثالث : أرجحة الذراعين (كحركة نواس الساعة) . يدلي اللاعب
ذراعيه ، يدور بنصفه الأعلى الى جانب ثم يسقط هذا النصف
الأعلى فجأة وهو في حالة الاسترخاء . يشترط هنا أن يكون

هنا أن يكون نصف الجسم الأدنى ثابتاً والركبتان مشدودتين
ثم يكرر التمرين الى الجهة الاخرى . ثم يعود الجسم الى
الوقوف في الحال الطبيعية . وهكذا .

التمرين الرابع : الانحناء إلى أمام ثم الى وراء . وهو يشبه التمرين السابق مع
تغير الاتجاه . فالجذع يسقط الى الخلف وكلما سقط الى الخلف
(اي اتنى نحو الخلف) اكثر كان هذا أحسن .

تمريبات الكتف

الكتف هي سند الذراع ، ولذلك من الضروري تركيز الانتباه عليها
وتنميتها وتقويتها وجعلتها خفيفة الحركة وذلك لتفادي ما يمكن حدوثه اثناء
حمل الدمية من رجة ومن تشنج . وهذا طائفة من التمرينات المخصصة للكتف :

التمرين الاول : الحركة المفاجئة : يخرج اللاعب كتفه الى أمام بحركة مفاجئة ثم
يرفع الكتف ويخفضها بنفس الطريقة . يكون الجسم اثناء ذلك
هادئاً ليحس اللاعب بكتفه كأنها عضو مستقل . تمرن كل كتف على
حدة ، ثم يمرن الكتفان معاً ، ثم يعاد الى تمرينها منفردين وهكذا .

التمرين الثاني : الدوران : يحرك اللاعب كتفه حركة دائرية يخرجها فيها الى الأمام
اولاً ثم يرفعها ويخفضها في خط دائري . ثم يعاد التمرين مع عكس
الاتجاه . يجري هذا التمرين على كل كتف على حدة ثم على الكتفين
معاً في نفس الاتجاه ، ثم على الكتفين معاً في اتجاهين متعاكسين .

التمرين الثالث : حمل الثقل : يمد الذراع نحو الأعلى بصورة عمودية ،
وتجعل راحة اليد افقية ويوضع عليها وزن ثقيل نوعاً . ثم يبدأ
الذراع يهبط بالوزن ثم يرتفع به مرات . ويمكن أن يقرن
هذا التمرين مع تمرينات اخرى للساق والجذع مع الانتباه الى
استقرار الوزن على الراحة وعدم تحركه .

التمرين الرابع: رفع الذراع ، وهو من أشق التمرينات التي مر ذكرها أو سير ، ولكنه أكثرها فائدة ولذلك يتعين إجراؤه بكثير من الانتباه والصبر . يسبل الذراعان ثم يرفعان ببطء من الجانبين نحو الأعلى مع تنفس بطيء هادىء وفي خلال رحلة الذراعين من وضعها الأول حتى يتلصقا فوق الرأس بعد ان يرسم كل منهما نصف دائرة ، يجب أن يعد اللاعب حتى المئة . ثم يعود اللاعب فيعيدهما بنفس الطريقة الى موقعها الأول . ومن الضروري جداً ان يكون الذراعان غير مشدودين وان تكون العضلات وحدها هي التي تتحرك كروافع لتأمين حركتها .

تمرينات لمنع التشنجات في الذراعين وتقويتها

التمرين الأول : الحركة المفاجئة : أرخ الذراعين . وبحركة مفاجئة سريعة شدما وليبقيا متصلبين لحظة ثم ارخها .

كرر التمرين نفسه والذراعان ممدودان الى الأمام بصورة افقية . ثم كرر التمرين نفسه والذراعان ممدودان الى الجانبين بصورة افقية ثم كرره والذراعان مرفوعان الى الأعلى .

التمرين الثاني : حمل الذراع : بمسك أحد الذراعين باليد الأخرى تحت المرفق بقليل ، ويرفع حتى يصل الى فوق الرأس ، ثم يسبل الذراعان وعند اجراء هذا التمرين ينتبه الى أن يكون الذراع الذي يرفع مسترخياً تماماً بحيث يكون كل وزنه على الذراع الذي يحمله .

تمرينات تقوية الكف

الكف التي تكون تارة صلبة وتارة مسترخية ، وفي جميع الأحوال مرنة وخفيفة ، هي التي تؤثر في حركات الدمية وتحددها . ولذلك فالتمرينات التي تجري للكف في الغاية من الشأن ، وهي تجري والذراع مرفوع .

التمرين الاول : الحركة المفاجئة : تقوم اليد بحركة مفاجئة تقذف فيها الراحة الى امام ، فالى الخلف ، فالى الجانبين .

التمرين الثاني : الانحناء : نفس التمرين السابق ولكن بدل القذف المفاجيء ، تحنى اليد برفق الى الجهات الاربع نفسها .

تمريبات الاصابع

إن الاصابع آخر الأجزاء التي تمرن واكثرها أهمية وتجري تمرينات الاصابع واليد مرفوعة . وهذه هي التمرينات :

التمرين الاول : الحركة المفاجئة : تترك كل أصبع لتهدأ باسترخاء ثم ترفع بحركة مفاجئة تكون فيها الاصبع مشدودة في الهواء ، ثم تترك لتعود الى وضعها الاول . يجري هذا التمرين على الاصابع منفردة ثم يجري عليها مجتمعة .

التمرين الثاني : الدوران : تسقط كل من الاصابع بليونة وتحرك بحيث ترسم اكبر دوائر ممكنة وفي هذا التمرين تكون الاصابع التي ترسم الدائرة منفصلة عن البقية ولا تلمسها .

التمرين الثالث : جمع القبضة وفتحها : تكون اليد ممدودة ، وتجمع الاصابع على الراحة ثم تمد مرة اخرى ، ويجري هذا التمرين مرات بلطف ومرات اخرى بقوة . دون ان تهدأ الراحة عن مكانها الى أسفل .

التمرين الرابع : المباعدة بين الاصابع : تكون الاصابع مرفوعة الى أعلى ومفرقة . وبحركة مفاجئة تبعد كلاً منها عن الاخرى لتوسيع المسافة بين الاصابع الى أبعد حد ممكن .

كيف يتسبب اللاعب المرونة

يصادف اللاعب على المسرح كثيراً من العقبات أهمها المناظر والممثلون الآخرون وأخيراً « جمود » الدمية . ولما كانت سورية خلواً من المسارح المهيئة خصيصاً للعرائس والتي تنزل فيها المناظر من السقف ، فان هذه المناظر و « الكواليس » تقوم على الارض التي يقف عليها اللاعب ، وعليه ان يفسح المجال لها دون أن تتأثر الدمية من ذلك . نضيف الى ذلك الصعوبات الأخرى كالممثلين الآخرين الذين يكونون معه في نفس الوقت على المنصة والمساعدين الذين يسلمونه المعدات والملقن وغيرهم . وبينما تكون المسافة بين الدمية واسعة بعض الشيء تكون ضيقة فيما بين الممثلين الى أدنى حد ، ويتحتم على كل منهم أن يفسح المجال للآخرين . ولكن يجب ألا يؤثر هذا على حركة الدمية كما أسلفنا . وبنتيجة تعب اللاعبين الذين تمتد أذرعهم الى الأعلى ، ولما سبقت الإشارة اليه من صعوبات وغيرها كثير وغير متوقع ، يبدأ اللاعب بحس بتصلب وتنشج الدمية على ذراعه . واذا كنا نعرف ان وجه الدمية جامد لا يتحرك ، فاننا نعرف ان هذا الجمود يمكن ألا يكون ملحوظاً اذا كانت حركات الدمية مستمرة . واللاعب لا يرى هذه الحركات ، ولكنه يحسها ، ولذلك يجب ان تعمل يده بأكثر ما يمكن من الاسترخاء والليونة والسرعة فكأنها مسبلة الى جانب جسده . واللاعب يبلغ هذا الاحساس اذا هو تمرن كل يوم ، التمرينات التالية التي تتناول الذراع وتتناول أيضاً حوامل الذراع أي الكتف والجدع والساقين . وهذه هي التمارين التي تزيد مرونة اللاعب :

تمرينات الساقين

التمرين الاول : السير : يتعلم اللاعب السير على الطريقة التالية . يمد الساق الى الامام ويلبس الارض باصابع القدم الممدودة ، ثم يهبط

بالقدم كلها الى الارض وفي نفس الوقت ينقل ثقل الجسم الى الساق التي تقدمت بالخطوة الاولى ، ويقدم الساق الثانية بالطريقة ذاتها (هذا التمرين وما يليه اكثرها من تمرينات الباليه) .

التمرين الثاني : دوران القدم : يقف اللاعب على ساق واحدة ، ويرفع الثانية بحيث يكون الفخذ أفقياً والساق معلقة . تدور الرجل من مفصل القدم الى جانب ثم الى الجانب الآخر مع رسم اكبر دوائر ممكنة .

التمرين الثالث : دوران الساق : نفس الوضع السابق وإنما تدار الساق من تحت الركبة ، وتكون القدم مشددة ومفصلها متصلاً ، وتكون الدوائر التي ترسمها اكبر ما يمكن ، واتجاهها مرة من اليسار الى اليمين ومرة عكس ذلك .

التمرين الرابع : دوران ساق حول اخرى : تمد الساق والقدم مع شد الركبة الى أمام . لاتلمس الارض إلا برأس الاصابع ثم ترسم بأصابع القدم اكبر دائرة ممكنة حول الجسد دون ان يتحرك الجسد اثناء ذلك .

التمرين الخامس : الركض مع رفع الركبتين الى الامام والى أعلى حد يمكن .

التمرين السادس : الركض بلا قفز : يرفع اللاعب جسده تبعاً على اصابع كل قدم كما لو كان يوشك أن يركض ، ولكن الاصابع تبقى ملتصقة بالارض فيما تهتز الركبتان .

التمرين السابع : أرجحة الساق الحرة : يقفز اللاعب على اصابع احدى القدمين في حين تترك الساق الاخرى معلقة ومن هذا الوضع يجر كها حتى تأخذ حركة نواس الساعة الى أمام والى الخلف ،

وكلما وقف اللاعب على اصابع قدمه تكون الساق الاخرى
في أعلى درجاتها اما الى الامام واما الى الخلف .

التمرين الثامن : الركض مع استرخاء العضلات : أي دون شد الجسد
وتشنجه ويكون الذراعان مسبلين ويحرك الساقان ومفصلا
القديم تحريكا موزوناً أما الكعب فلا يمس الارض أبداً .

تمارين الجذع

التمرين الاول : الحركة المفاجئة : يكون الجسم جامداً ، ثم يحني القسم
الاعلى من الجذع الى الامام واليمين ، ويعود الى الوضع
الاول ، ثم من يحني الى الامام واليسار ، ويعود الى وضع
الراحة ، وذلك بحركة مفاجئة .

التمرين الثاني : الدوران : يباعد اللاعب ساقيه قليلاً ويمسك خصره بيديه ،
ثم يدور بالقسم الاعلى من الجذع الى اليمين فاليسار ويكون
المرفقان هما اللذان يرسمان الخطوط المنحنية الافقية .
ويكرر التمرين نفسه ولكن يكون مع الدوران انحناء الى الأمام
فعودة الى الوضع الطبيعي .

التمرين الثالث : الركض مع تحريك الجسد : يركض اللاعب على رؤوس
اصابعه دون أن يمس الأرض بكعبيه ولكن مع تحريك
مفاصل الركبتين والقدمين ، وفي نفس الوقت يحرك القسم
الأعلى من الجسد فيدور الكتفان الى جهة ، ثم ينحني القسم
الأعلى من الجسد ، ثم يدور الجذع الى الجهة الأخرى ، ثم ينتصب
الجذع ، وذلك على اربع خطوات تقابل الحركات
الأربع .

كما يجري شكل آخر من هذا التمرين على ثماني خطوات ، ففي

الأولى ينحني الجذع الى الأمام ، وفي الرابعة ينتصب وفي الخامسة الى الخلف ، وفي الثامنة ينتصب، وهكذا دواليك .

تمارين الكتف

التمرين الاول : دوران الذراعين : يسبل الذراعان ويشدان ، ثم يرفعان من الجانبين في حركة موازية للجنب من الأمام بحيث يرسمان دوائر كاملة .

ثم يكرر التمرين نفسه مع تغيير اتجاه الدوران فيكون الى الامام فالاعلى فالخلف فالاسفل في دائرتين عموديتين على الدائرتين السابقتين .

يجري هذا التمرين على ذراع واحدة ، ثم على الأخرى ، ثم على الذراعين معاً في نفس الاتجاه ، ثم عليها معاً في اتجاهين متعاكسين . ويجب ان يجري التمرين بسرعة .

تمارين الذراعين

التمرين الاول : الدوران حول المحور . يسبل الذراعان وتكون الراحتان إلى (الوحشي) الخارج ، ثم يدار الذراع حول نفسه وهو مسبل دووة كاملة ، ثم دورة الى الجهة المعاكسة . يكون التمرين بطيئاً أول الأمر ثم يصبح سريعاً ثم يتباطأ بالتدريج .

يعاد نفس التمرين والذراعان ممتدان الى امام بصورة افقية ، ويبدأ به والراحتان متجهتان الى الخارج (الطرف الوحشي) ، ثم يجري نفس التمرين والراحتان متجهتان الى الداخل (الطرف الانسي) ثم تكرر العملية نفسها والذراعان ممتدان الى الاعلى والراحتان متجهتان الى الخارج .

التمرين الثاني : الدوران حول المرفق . الذراعان مسبلان على طرفي الجسد .
يرسم الساعدان دوائر في الاتجاهات الممكنة . تكرر العملية
والذراعان يمتدان أفقياً الى الامام ثم أفقياً الى الجانب ثم
عمودياً فوق الرأس .

تمرينات الكف

التمرين الاول : الدوران . تحنى اليد الى امام ومن هذا الوضع يبدأ
الدوران الى اليمين ثم الى اليسار الى أقصى حد ممكن ، ثم
تعود اليد الى الوضع الأصلي ويعاد التمرين مع عكس
اتجاه الحركة .

التمرين الثاني : التحريك : اليد ممدودة الى الأعلى والراحة الى الجانب . يميلها
اللاعب ثم ينصبها ثم يميلها الى الجانب الآخر الى أقصى حد ممكن .

تمرينات الاصابع

التمرين الاول : التحريك . تكون الكف مفتوحة والأصابع متباعدة .
يبدأ اللاعب بتمرين كل اصبع على حدة فيما تكون الاصابع
الأخرى ساكنة . يحنى الاصبع الى جانب فالى اسفل ثم الى
الجانب الآخر حتى يعود بعد الدوران الى حالته الأولى .

التمرين الثاني : التوتر . يشد اللاعب على قبضته ويجمع اصابعه بقوة ، ثم ينثرها
بقوة وسرعة الى الخارج مع تفريقها ، ثم يعود فيجمع
قبضته وهكذا .

التمرين الثالث : السير . الراحة والأصابع ممدودة . يمرن اللاعب كل اصبعين
على حدة فيقلد بهما حركة السير فاصبع يتقدم والآخر
يتأخر وهكذا .

التعبير

للدمية تعبيرها الدائم الثابت الذي يدل على طبيعتها. غير أن هذا لا يعني انها تعجز عن التعبير عن اشياء أخرى تخرج عن ملامحها الأساسية . هل الانسان الحزين الشقي لا يجد لحظات من السعادة ؟ وهل الإنسان السعيد ابداً لا يجد نفسه في مواقف حزينة ؟ ان جمود وجه الدمية على تعبير معين يقابل الملامح الأساسية للطباع عند البشر ، ولكن قدرة كل دمية على التعبير أوسع بكثير وسيلها الى ذلك الجسد كله شأنها في هذا شأن الممثل الحي .

والدمية تبدو سهلة التحريك للوهلة الاولى . ولكن ما ان يلبس اللاعب المبتدئ الدمية في يده ويريد أن يظهر بها شعوراً معيناً حتى يجد نفسه عاجزاً فجأة ولو كان قبل هذا قد أحاط بالطرق الفنية كلها وتغلب على سائر الصعوبات . فكيف يستطيع أن يعبر عن الفرح والحزن والغضب وما إليها من الانفعالات المتطرفة القصوى ؟ وكيف يعبر عن المواقف المتبدلة التي لا تتطلب الكثير من الحركات الخارجية ؟ ان كل ما يمكن للانسان ان يفعله في بعض المواقف يجب ان تفعله الدمية أيضاً . ثم ان الدمية أصغر بكثير على المسرح من الانسان عليه ، ولذلك فحركاتها يجب أن تكبر بعض الشيء حتى تصبح مرئية . ولا بد للاعب في كل مرة يريد فيها ان ينقل حركاته الى الدمية من أن يحس بعض التردد ويتساءل : لو كنت أنا في مثل هذا الموقف ماذا كنت أفعل ؟

واذن ففي الدراسة التي تنصب على الدمية ، يجب على اللاعب ان يبحث عن العون في التمرينات التي تساعد ليعرف أقصى امكانيات جسده في التعبير ، ويطورها ، وها هنا يلعب خيال اللاعب دوراً كبيراً وينمو بلا ريب نتيجة لهذه التمرينات .

ولنسنع عن طريق التمرين الى أن نحصل على اكبر قسط من امكانية

التعبير : ١ - بالفتحين ٢ - بالساقين ٣ - بالقدم وبعده ٤ - بالعضدين
٥ - بالساعدين حتى الرسغين ٦ - باليدن وحدهما ٧ - بالاصابع وحدها
كلأعلى حدة ثم مجتمعة ٨ - بالرأس ٩ - بالجذع ١٠ - بالجسد كله .

١ - كتابة الأرقام : اكتبوا بواسطة الأعضاء المشار إليها على لوح
وهومي ، الأعداد من الصفر حتى التسعة مع السغي لكتابتها بأكثر ما يمكن من
البساطة ودون زخرف لتكون مرئية تماماً ومقروءة لمن يحتمل أن يراها .
يجب ان تتم هذه « الكتابة » بنجفة وسهولة .

٢ - كتابة الحروف : افعلوا ما فعلتم بالنسبة للارقام ولكن اكتبوا
هذه المرة حروف الأبجدية بالخطوط المختلفة ، متصلة ومنفصلة .

٣ - كتابة الكلمات : تتبع نفس الطريقة الآنفة الذكر لكتابة
كلمات برمتها .

٤ - الرسم : ارسموا على اللوح الوهمي ما ترونه من اشياء كالمنازل
والأشجار والحيوانات وغيرها .

٥ - تسجيل الأفكار : قرأتم في النص الذي تمثلونه جملة تعبر عن
فكرة كاملة . حاولوا أن تعبروا بالحركة عنها .

٦ - الألعاب الابقاعية : يقرأ أحدهم قصيدة شعرية . حاولوا أن
تعبروا عن معناها بكل جزء من أجزاء الجسم المشار اليه .

ملاحظة : ان التمرينات التي اوردناها هي تمرينات ابتدائية ، وعلى
كل لاعب في مسرح العرائس أن يعيدها كل يوم . ومن الراهن انها ليست كل
شيء وأنها ليست جامعة مانعة ، وانه يمكن ان يضاف اليها الكثير مما يمكن
للاعب الواعي أن يبدعه من تمرينات تناسب مهنته .

ومن الواضح ان تمرينات السواعد والجسم كله اكثر التمرينات سهولة
ولكننا يجب ألا نهمل الأجزاء الأخرى من الجسد .

الوضع الأساسي للذراع اللاعب وكثفه ويده

ان الوضع الاساسي للذراع اللاعب يبقى هو نفسه مهما كانت الدمية، إلا إذا كانت الدمية تمثل حيوانا وعندها يختلف الوضع اختلافاً قليلاً ، إذ يتوجب اعطاء الحيوان وضعه الطبيعي الافقي حين يكون ذا أربعة قوائم .

والوضع الاساسي المشترك بين الدمي - عدا الحيوانات - هو كما يلي :
يرفع الذراع الى الاعلى ليكون عمودياً ، دون شد او تصلب ولكن بمرونة ورخاوة . يدفع به الى الخلف اكثر ما يمكن ، ويكون العضد خلف الأذن مع السعي الى بقاء الرأس منتصباً زعدم احنائه الى الامام .

وحين يرتفع الذراع ترتفع الكتف قليلا معه ولكن إما ان يبلغ الذراع مكافه الاصولي حتى تعاد الكتف الى وضعها الاصلي على نفس الخط الأفقي مع الكتف الاخرى ، ويكون الذراع قد « علق » في وضعه الذب الذي يجنبنا كل هبوط في الدمية وسقوط لها عن مستواها المفروض .

واذا تأملنا وضع اللاعب من امام خلال هذا الموقف ، وجدنا ان العضد مائل قليلا الى الجانب ، ولذلك يجب ان يميل الساعد فوق الرأس بنفس الزاوية ، وعندها يكون المرفق (الكوع) هو ذروة المنحنى المشكل من العضد والساعد . أما الكف فتكون عمودية تماماً على الكتف .

هذا الاتجاه هو محور الدمية . وحركة المرفق التي لا يراها النظارة هي التي تعطي الدمية الحركة الحية ، ولذلك فالمرفق يجب ان يكون رخواً ليناً ولو تصلب فان الدمية تضيع محورها ، ويميل رأسها نحو قدميها . وحتى لو أمكن ان نجعل الكف عمودية على الكتف - في حال تصلب المرفق .. فان الدمية تتصلب ولا يكون ثمة فرق بين أن تكون معلقة على الذراع المشدودة وبين ان تكون معلقة على عصا .

أ. الكتف فيجب ان تكون هي الحامل للذراع بكامله ، وليمكن ذلك يدفع الساعد الى الخلف بعض الشيء .

أما الرسغ فيجب ان يبرز باستمرار الى الخلف حتى تتخذ الدمية الوضع الطبيعي للانسان . فالقسم الاعلى من جسد الانسان مائل قليلا الى الامام، ولو دفعنا الرسغ الى الخلف فان راحة الكف لا بد أن تنحني الى الامام ، وما دام جذع الدمية يمتد على راحة الكف فان الاصابع التي تحملها سوف تحني هذا الجذع قليلا الى الامام دون ان ينحني رأس الدمية ، ولذلك فالسبابة التي تحمل الرأس يجب ان تكون الى الوراء .

الدمية التي تحملها اليد وتحركها الاصابع

يحمل اللاعب الدمية باليد اليمنى ، على ان تكون اليد اليسرى متمرنة لتستطيع حمل الدمية كذلك، إذ تعرض أحوال يجب على اللاعب فيها ان يحمل دمتين ويحركها معاً . وإنما جعلنا الدمية تحمل باليد اليمنى لانها هي الأقوى (إلا عند الرجل الأعسر) . ويكون رأس الدمية مشكوكا على السبابة التي تدفع الى الخلف اكثر ما يمكن ، بينما الخنصر والابهام يحركان يدي الدمية . ويتعين هنا أن نخفض الخنصر قليلا لتكون يدا الدمية على نفس السوية . ولا حاجة الى القول بأن الوضع الاساسي للذراع يبقى كما سبق الشرح .

الدمية التي تحملها اليد وتحركها القضبان (الجاوية)

إن تحريك يدي الدمية بالقضبان اكثر صعوبة من تحريكها بالاصابع إذ يحتم ذلك استخدام اليدين معاً . فباليد اليمنى تحمل اللعبة ، وتمسك بالابهام والسبابة العصا الخشبية الصغيرة التي تحرك الرأس في كل الجهات ، بينما يكون الخنصر على خيط في داخل الدمية يصل بين كتفها لتكون ثابتة على اليد ولا تدور حولها . أما يد اللاعب اليسرى فتحمل قضيين متصلين بيدي الدمية وهما اللذان يحركانها .

ليس هناك أصول معين لتحريك القضبان ، بل أمر تحريكها شخصي فردي تماماً ، واللاعبون تختلف أيديهم كبراً وطول اصابع وامكانيات ؛ ولذلك فاللاعب يحصل على البراعة في تحريك القضبان باجتهاده الشخصي وبالمران اليومي وعليه أن يبدأ بتحريك يد واحدة من يدي الدمية بصورة مستقلة ، ثم يحرك اليد الأخرى ، أما تحريك اليدين معاً فيأتي بعد ذلك ويمثل مرحلة متقدمة في فن تحريك العرائس .

دمى الحيوانات ذات القائمتين

تحمل الدمى التي تمثل الحيوانات ذوات القائمتين كما تحمل الدمى التي تحرك أيديها باصابع اللاعب ، وبيد اللاعب اليمني ، وتمسك العصا الصغيرة التي تحرك رأس الدمية من الداخل كما تمسك الدمى التي تحرك يداها بالقضبان . وإذا كانت الحيوانات التي تمثلها الدمى قصيرة العنق ، فالسبابة هي التي تحرك رأسها

دمى الحيوانات ذات القوائم الاربع

هاهنا يتغير الوضع الأساسي ليد اللاعب . فالعضد يظل مرفوعاً كما في الوضع الأساسي ، أما الساعد فيميل الى الأمام بصورة افقية ليكون ظهر الحيوان الافقي (أي دميته) مستنداً على الساعد الافقي . أما الكف فتكون شاقولية وتمسك بالرأس ، وبذلك يحصل اللاعب على الوضع العادي للحيوان ذي القوائم الأربع .

حالات ساكنة الديمة وحركاتها الأساسية

وضع الوقوف : لا حاجة بنا الى الافاضة في شرح وضع وقوف الديمة، لأنه قد سبق شرحه في مبحث الوضع الأساسي للذراع . كل مايجب الاشارة إليه هو أن الديمة في حركتها يجب ان تكون مرنة رشيقة ، واننا نحصل على هذا بتأمين مرونة المرفق ولكن دون أن نهبط به ونرفعه بشكل مرئي . إن اللاعب البارع هو الذي يحرك عضلات عضده وساعده لتكون الديمة مرفوعة باستمرار دون أن تصل هذه العضلات الى درجة التصلب ، وبذلك تكون الديمة ثابتة وحية في نفس الوقت .

وضع الجلوس : لنظهر بوضوح كيف تجلس الديمة، يجب ان نراقب حركات الانسان حين يجلس . فهو حين يصل الى كرسي سيقعد عليه ينظر اليه اولاً في الغالب ثم يلتفت ويولي ظهره ، وعندها يحني القسم الأعلى من جذعه الى الأمام ويجلس وينصب جذعه ولكي يصل اللاعب الى تحريك الديمة بحركات مشابهة يفعل ما يلي :

- ١ - الذراع في وضعه الأساسي ، وجه الديمة ملتفت الى الكرسي
- ٢ - تفتني الديمة بواسطة القبضة قليلاً الى الأمام، فيعني اعلاها على الكرسي .
- ٣ - تستعيد الديمة وضعها الأساسي بعد ان رأت الكرسي وانتصبت
- ٤ - تحرك الراحة الى الخلف لتستدير الديمة بزاوية ١٨٠ درجة ويكون ظهرها الى الكرسي .
- ٥ - تثني اليد من جديد نحو الذراع مع رفع الرسغ الى الخلف ، وبذلك تكون الديمة قد انحنى نصفها الأعلى وتأهبت للجلوس
- ٦ - يوضع ظهر الراحة على الكرسي . الديمة جلست . وفي نفس الحين ترفع ركبنا الديمة باليد الأخرى لتأمين الوضع .

كل هذه الحركات يجب أن تنسق جيداً ، والتدريب العملي يوضحها أكثر من الوصف .

الجلوس على الركبتين : اذا نظرنا الى انسان يجلس على ركبتيه وجدناه ينحني فجأة مسع لمالة جذعه بقوة الى امام ، وعندما يتم احناء القسم الاسفل من جسده يعود القسم الأعلى فينتصب بسرعة ، فماذا يفعل اللاعب بيده ؟

١ - يدفع المرفق الى الامام .

٢ - ينحني العضد حتي يصبح افقياً ، وفي نفس الوقت يرجع يده الى الوراء حتى يقارب الساعد العضد ، وتعود الكف الى الوضع العمودي .

٣ - وفي نفس الوقت تمتد اليد الأخرى تحت ثياب الدمية لترفعها وتسويها على ركبتيه كما يفعل من يجلس على ركبتيه .

وضع الاستلقاء : حين نقوم بكل حركات الجلوس لدى الدمية كما شرحناها آنفاً تسترخي الراحة والاصابع سلامة بعدسلامية حتى تبلغ وضع الاستلقاء إن كان على ظهرها وتسحب اليد . وإن كان استلقاء الدمية على جانبها تدار اليد بهذا الاتجاه ثم تسترخي وتسحب .

سير الدمية : يكون سير الدمية في اتجاهين مختلفين : الى الاعلى فالاسفل ، والى اليمين فاليسر . وتحرك اليد كما يلي :

١ - اليد في وضعها الاساسي بشكل يجعل الراحة والاصابع ووجه الدمية إلى الأيسر (أو الى اليمين)

٢ - تخفض اليد ، فكأن الدمية تنحني للتحية (بتقاصر الركبتين)

٣ - ثم ترفع اليد

٤ - ثم تدار لتتخذ الوضع الاساسي .

٥ - ثم تدار اليد في الاتجاه الايمن هذه المرة (أو الايسر إن كنا بدأنا بالأيمن)

٦ - ثم تخفض اليد من جديد

٧ - ثم ترفع حتى تبلغ الوضع الاساسي ، وهلم جرا ...

والىكي تستطيع الدمية القيام بالحركة الصاعدة الهابطة اثناء السير، يجب ان يحرك اللاعب كل جسده صعوداً وهبوطاً فيظهر هذا على الدمية . واللاعب هنا يمشي على رؤوس أصابعه بخطوات صغيرة مع ثني الركبتين ومفصلي القدمين ليحصل على حركة الصعود والهبوط في الدمية ، وعلى اللاعب ان يخطو بالرجل اليسرى حين تنحني الدمية في حركة التحية (الحركة التي وصفناها) الى الجهة اليسرى ، وكذلك يخطو باليمن حين تنحني الدمية في حركة التحية الى الجهة اليمنى . هذا هو مبدأ حركة السير ، على أن التمرين هو الذي يجعل الحركات تتلطف وتنسجم في توقيت عفوي مضبوط دون أن يبدو على اللاعب انه يفكر في الحركة ويدرسها ، أو أنه يقول في نفسه : « الآن سأدير يدي ، الآن سأنحني ... وهكذا » .

ويجب القول ان الانحناء أو الميل الى جانب و آخر اثناء السير يجب ان يكون خفيفاً يكاد لا يلاحظ ، وكذلك تقاصر اللاعب على ركبتيه يجب ان يكون خفيفاً الى أبعد حد .

ركض الدمية : الركض من حيث الأساس كالسير ، ولكن اللاعب بدل أن يسير متقاصراً متطاولاً على ساقيه يركض بخطوات قصيرة ، أو يقفز بخطوات قصيرة مع التقاصر والتطاول . وكذلك الشأن بالنسبة لتحريك الدمية بالذراع واللاعب المحرب لا يتقيد بالحركات الموصوفة ميمناً ويساراً اثناء الركض لأن ذراعه تقوم بالحركات اللازمة من ذاتها اثناء ركضه .

الدوران : دوران الدمية أشد حركاتها تعقيداً، لأن رقابة اللاعب على الدمية تقل اثناء الدوران ، وتقع أخطاء منها التالية : ١ - تخرج الدمية عن محورها ٢ - أو تندفع الى الخلف في نهاية الدورة ٣ - أو تفقد ارتفاعها وتهبط . ولتجنب هذه الأخطاء سنشرح كيف تدور الدمية . (انظر الشكل الايضاحي في الملحق)

١ - تكون الدمية في وضعها الأساسي ووجهها الى النظارة .

٢ - لنفرض ان محور الدمية ، أي خط اليد - الكتف هو أيضاً محورنا نحن ، واننا ندور مع الجسم نصف دورة (١٨٠ درجة) حتى يصبح ظهرنا نحن للنظارة . إن وجه الدمية يمكن ان يظل في هذه الحالة مكانه ولا يدور ، فكأنها انسان وجهه الى ظهره . وهذه الطريقة في دوران الدمية خطأ . أما الطريق الصحيحة فهي ان ندير ذراعنا حول محوره الى أقصى حد ، وهو يدور ثلاثة ارباع دورة كاملة ، أي يصنع حركة زاويتها ٢٧٠ درجة . فاذا ادركنا جذعنا بالمقدار الباقي وهو ٩٠ درجة . أي ربع دورة ، تكون الدمية اجرت دوراناً كاملاً حول محورها ، وبان وجهها على التوالي كما يلي : الوجه من الأمام ، ثم من الجانب ثم من النقرة ، ثم من الجانب الآخر فمن الأمام .

الحركات المفيدة

بعد أن أجرينا التمرينات التمهيدية التي وصفناها ومن شأنها أن تطور عضلاتنا وتقويها وتعطيها استقلالها في الحركة ، ننتقل الى التمرينات التي تفيد مباشرة في حركة اللعبة .

وفي الفئة الأولى من هذه الحركات ، نضع الحركات البسيطة التي ليس هدفها أن تعني شيئاً معيناً ، وهذه الحركات نسميها المفيدة ، وسيأتي وصف أبرزها ، على ألا يمنع هذا من أن يبحث اللاعب عن غيرها بنفسه ، فليس في وسع كتابنا أن يعلم كل شيء .

ملاحظة عامة :

في كل الحركات التي سنصفها ، من الضروري تجزئة الحركة وزمن الجهود . فلو لم نفعل لكان من الممكن أن تكون الحركة عنيفة مفاجئة كما لو شئنا ان نسحب جبلاً فانقلبت الدمية وهي تجره كتلة واحدة الى وراء ، في حين تجري الأمور في الحياة على الشكل التالي : يلتقي الذراعان على الجبل دون ان يتحرك الجسم أولاً ، ثم ينشدّ الجسد بالتدريج وينقلب الى وراء شيئاً فشيئاً حتى يبلغ « الجهد » مداه . وليس هذا شيئاً سهلاً ، إذ ليس هناك في الواقع وزن يقاوم مجهود الدمية ، كما ليست هناك أرض واقعية تقف عليها الدمية . وعلى اللاعب ان يعوض هذا عن طريق التخيل ، فكأنه يحس بهيكل الدمية العظمي ، بعضلاتها ، وبارادتها في العمل ، وبما تلاقيه من صعوبات أو بالحدود التي يقف عندها مجهودها لو كانت بشراً . أي ان على اللاعب ان يضع الدمية في نطاق آدمي أرضي ، في نطاق جسد إنسان ، ليستطيع بعد ذلك أن يلطف حركاتها على أساس خيال حر وتصرفات خيالية قد تكون غير معقولة ولكن يهورها ان القائم بها دمية .

إجلاس الدمية :

حين نجلس الدمية على كرسي أو على طرف المسرح الأمامي ، يدس اللاعب يده الثانية الحرة في ثيابها ليكون منها ما يشبه الركبتين. وبهذه اليد المدسوسة في ثياب الدمية يمكن إعطاء النظارة الوهم بأن الركبتين تتحركان أو أن الدمية تضع ساقاً على ساق أو تدور على المقعد ، وما أشبه ذلك من الحركات.

الدمية على ركبتيهما : حين نحني الدمية الى أمام كما سبق وصف حركة إجلاس الدمية على ركبتها ، تمد اليد الأخرى الحرة فيمسك براحتها مرفق اليد الاولى ، فتصدم ثياب الدمية بالساعد الجديد الممتد أفقياً فكأنه هو الأرض ، وتكون حركة الثياب كحركاتها لو اصطدمت بأرض حقيقية .

الخيطة : نحصل على حركة الخيطة بيدي الدمية بإجراء حركات دائرية واسعة بيد الدمية اليمنى فوق القماش الذي تجري خياطته ، ويكون موضوعاً على اليد الأخرى للدمية كما يكون السرج على الحصان .

تناول شيء من الأشياء : يكون اللاعب حاملاً الدمية بيده ، وهنا ينبغي بها ، وبيده الحرة التي لا يراها الجمهور يتناول الشيء المطلوب حمله ويضعه بين ذراعي الدمية ، ثم يرتفع بها وهي حاملة هذا الشيء كأننا تناولته من الأرض .

وضع شيء من الأشياء على المسرح : تضعه الدمية مع الانحناء بنسبة ما يقضي حجم الشيء ، فالشيء الكبير العالي يتطلب انحناء أقل وفتحاً للذراعين الى أوسع حد ليتساع للشيء المحمول .

وعلى اللاعب كلما أمكن ذلك أن يجري هذه الحركة مواجهاً بوجهه الدمية الجمهور .

استخدام مكينة أو مجرفة أو عصا : الخ ... تصنع هذه الأشياء بحيث يكون لها إمتداد الى أسفل تحركه يد اللاعب الحرة الحركات المناسبة الصحيحة .

انقلاب الدمية على ظهورها (الجسر) : لتأمين هذه الحركة يمكن ان يلبس اللاعب الدمية بيده على قفاها ، أي ان تكون راحة اليد الى ظهر الدمية .

القرفصاء : لتأمين قرفصاء الدمية توضع يد اللاعب الحرة في ثياب الدمية كما في حالة الجلوس ، ولكن يعطى لركبتي الدمية (المفروشتين) حجم أكبر ، ثم يرفعان (أي ترفع اليد الثانية) الى أعلى . ويحني ظهر الدمية ويخفض رأسها الى أمام .

القفزة : يتذكر اللاعب ان حركة القفز يكون الجسم فيها منعياً الى الامام عند الانطلاق ثم ينهض حين يصل الى الارض بعد القفزة .

صعود الدرج : لتعطي النظارة الوهم بأن الدمية تصعد درجاً يؤخذ شكل الثياب بعين الاعتبار .

فاذا كانت لا يمكن رؤيتها إلا من الوسط إلى الأعلى ، يكون صعودها على الدرج جانبياً ويخفي نصفها الأدنى عن النظارة بحاجز (درابزين) . أما إذا كانت ثيابها طويلة تصل الى القدمين فلا حاجة الى الحاجز والاختفاء

أما حركة الصعود فتكون كما يلي : تدخل اليد الحرة ثياب الدمية ، وتسند رؤوس أصابعها على راحة اليد حاملة الدمية في مكان يقارب موضع حوض الدمية لو كانت بشراً ، حتى تتحرك الفخذان حركة وهمية مطابقة للواقع .

وتظل الأصابع ملتصقة براحة اليد اثناء الحركة ، ثم ترفع اليد وتخفض بحيث تبقى راحة اليد الحرة موازية لراحة اليد الحاملة الدمية ، لأن الاصابع تمثل الفخذين الذين يتحركان الى أعلى حتى يوشكا أن يصبحا افقيين في حين ان راحة اليد تمثل الساقين اللذين يظان عمودين وموازيين للجسد (يجري اللاعب حركة الصعود بنفسه) . ولكي يعطي الوهم بأن الساقين تصعدان بالتناوب فمرة اليمنى ومرة اليسرى ، تفصل اصابع اليد اليمنى او اليسرى عن الراجعة بالتناوب ليظهر ان الساق اليمنى ترتفع ثم تتلوها اليسرى .

هبوط الدرج : الحركة هنا أصعب لأن الساق التي تلقى الى امام تظل ممدودة بينا تنثني الثانية . ونحصل على نتيجة جيدة اذا ادخلنا اليد الحرة تحت ثياب الدمية واثبتنا الأصابع على راحة اليد حاملة الدمية في مكان الخوض ، وقمنا بحركة تفصل كفتح البكار واغلاقه في نفس الوقت الذي تقوم به اليد حاملة الدمية بالهبوط بها تدريجياً بما يعادل درجات السلم .

رفع الثقل : تنحني الدمية وتلتقط الشيء المراد رفعه . يتحرك لهذه الحركة من الوقت ما يستلزمه الوزن ، ثم تنهض الدمية بخفة اذا كان الوزن خفيفاً وبصعوبة وبحركة تبدأ بالصلب ثم بالرأس اذا كان الوزن ثقيلًا ، مع شيء من التعثر أثناء السير .

العزف على الناي : تثبت قطعة مطاط حول كل من قبضي الدمية ، ثم بواسطتها تشد اليدان المتباعدتان إلى الناي ، وتحركان على الناي .

العزف على القيثارة أو الطبل : يثبت القيثارة أو الطبل على احدى اليدين بحيث تستطيع الأخرى أن تلامس القيثارة على أوتارها أو تقرع الطبل على وجهه . تدرس الحركات التي يجربها الانسان لتقليدها بحركة الدمية .

الحركات الاخرى : ونجرب بالتتالي حركات القراءة والكتابة وقطف الزهور من الأرض أو الثمار من الهواء وارتداء القبعة وتمشيط الشعر ومسح الأنف وطي الثياب وكسها وتسوية الفراش وجر حيوان من عنانه وتسييره بالربت على ظهره وهلمجرا .

الحركات التعبيرية

في هذه الفئة الثانية من الحركات نضع تلك التي لها روح أو هدف يتجاوزان القيام بعمل معين . وها هنا نكون بلغنا جوهر مسرح العرائس ، والنقطة التي يبدأ منها تحول من مهنة إلى فن . والقضية كما سترون بسيطة وعظيمة في نفس الوقت ، فليس يكفي من أجلها أن نعطي الدمية حركات منقولة عن الحركات الواقعية ، وإنما يجب أن ننفخ فيها الروح والحياة . وقد أحل الابتسام إلى شفاه بعضكم حين اكشف لكم عن سر هذا الابداع ، ولكن الذين يتسمون ليسوا هم الذين يصبحون فنانين مجيدين . وسيفهم الآخرون كلامي حين أقول بأنه يكفي اللاعب أن يخلص في محاولته نفخ الحياة في دميته لتدب فيها الحياة . انه شرط كاف ولكنه شرط ضروري ايضاً ، ولا مندوحة عنه . وعلى اللاعب أن يكون لدميته بمثابة المبدع بكل معنى الكلمة . عليه أن يعطي نفسه بصورة كلية ومستمرة لفنه . عليه أن يقدم زناد الحياة في جسد الدمية الصغير . ومنذ أن ينقطع مد الحياة والحرارة الذي يبعثه اللاعب في الدمية ، ويختفي الكائن الحى ، لا يبقى سوى قطع من الخشب المحفور أو الورق اللابس ثياباً . لن يستطيع اللاعب أن يتجرد من العواطف التي يريد أن ينفخها في المشهد دون أن تدب هذه العواطف وتموت في دميته . لن يستطيع لاعب هادئ بارد أن يعبر عن انفعال حار ، وإنما عليه أن يحس هذا الانفعال في ذاته لتستطيع الدمية أن تعبر عنه معه . وما إن نفهم هذه الحقيقة حتى تزول الشكوك والمنازعات التي يقول اطرافها : يجب أن تتحرك الدمية بكثرة لتكون حية ، أو لا يجب أن تكثر الدمية الحركات . والواقع ان الدمية يمكن ان تتحرك بكثرة دون ان تبدو عليها حياة كثيفة ، اذا كان الذي يحملها لا ينقل اليها الحاجة الصادقة . إن هذا السائل الغامض الذي لا ينقله إلا الحب ، إنما ير من قلوبكم إلى قلوب ما تحملونه من دمي .

ولا ريب في ان بلوغ درجة السهولة والبسر في تحريك الدمية بحيث تكون وحاملها كالجسد الواحد شرط ضروري ، وضروري كذلك أن يملك اللاعب الكفاية من الخيال ليدرك العواطف التي يعبر عنها بكثافة ، وبإكمال هذه الشروط تكتمل لللاعب شروط النجاح . ويجب ان يعرف اللاعب أن الدمية طيعة في يده ، وان عينها المرسومتين يمكن لهما ان يهتزا للتعبير عن رفض ، وأن صدرها يمكن له أن يصعد زفرة . اطلبوا منها ما شئتم تعطكم ما اردتم ...

من الناحية العملية ، يجب الاعتراف بأن الحركات هي المظهر الأول لحصول الحياة في الدمية . وكلما كانت هذه الحركات متدرجة (وبخاصة حركات الراس) كانت أقرب الى الانسانية . وكلما كانت بطيئة ، كانت أجمل . وهذه الملاحظة ليس من شأنها أن تضعف ما سبق قوله من أن الانفعال الحقيقي يخلق خلجة تترجم عنها حركة مها صغرت ، ولكن العكس ليس صحيحاً ، فليست كل حركة قادرة بالضرورة على ان تعبر عن انفعال ، بل قد تكون حركة بلا معنى ، ومجرد تفصل يجب تبويده بنفع معين أو غرض معين وإلا فيجب تجنبه لأنه قد يزعج القصة ويقلل من اهمية الحركات الأخرى الضرورية أو المعبرة .

ثم ان الدمية قادرة على ان تعيش حتى دون حركة ولذا يجب البحث عن الأوضاع الثابتة المعبرة التي يتطلبها الموقف . فقد يكون لامالة الرأس على نحو معين أو تحاذل الجسد بشكل خاص معنى كبير يعبر عن الانتباه أو عن الألم أكثر مما تعبر عنها الحركة . وفي هذه الأحوال يجب ألا ينسى اللاعب أنه مطالب باعطاء الدمية روحاً ولولم يعطها حركة . يجب ألا يتروكها ، وإنما على العكس ، أن يزيد من مدداها بالسائل الحي الذي دونه لاتستطيع أن تحاطب النظارة ولا يكون وضعها سوى وضع وجه جامد معلق .

التحية : هناك عدة طرق للتحية تعبر عن العواطف التي تكمن وراء التحية . وسنميز بين طريقتين منها ، والطرق الأخرى تتبع هذه أو تلك منها .

١ - التحية بالرأس : الجسد يبقى جامداً ، وبصر الدمية متجه إلى الشخص الحيا ، وكل مايجري احناء الرأس بواسطة السبابة . والسرعة التي تجري بها هذه التحية (أو البطء) تعطي لها الطابع المميز . فاذا كانت الدمية تدير ظهرها لشخص ، ثم تلتفت نحوه لتحية بسرعة وتعود الى وضعها الأول ، فانها تكون قد عبثت إما عن السخرية أو عن موقف مضحك . اما اذا التفتت إليه برأسها التفاتاً بطيئاً حتى التقت ابصارها بابصار هذا الشخص ، وتريثت ثانية ، ثم انحنت بكبرياء ، وعادت ببطء الى وضعها الاول ، فانها تكون عبثت عن التعالي ، وهلمجرا .

واذن فهذه الحركة الواحدة التي هي من أبسط الحركات الأولى التي يجري التمرين عليها ، يمكن لها أن تكون ذات تعبيرات مختلفة حسب طريقة اجرائها . أو على الأصح : ليست الحركة هي التي تطبق على الشعور ، وإنما الشعور هو الذي يطبق على حركة تملكون آليتها بشكل تام .

٢ - التحية بالجذع : وهنا تكون سلسلة المعاني التي يمكن ان تتخذها التحية أقل من تلك التي تعبر عنها التحية بالرأس . ذلك ان هذه التحية تعبر باستمرار عن الاحترام أو عن الخضوع . ومع هذا فان عمق هذه التحية وسرعتها وطريقة اداء الدمية لها تعبر جميعها عن مشاعر مختلفة يختار بينها اللاعب ما شاء .

التحية بالانحناء مع هبوط الجسد ثم عودته الى الحال الطبيعية :

وفي هذه التحية يبقى الرأس مرفوعاً وإنما يهبط الجسد هبوطاً خفيفاً الى اسفل والأمام ، ويرتد وهو متقاصر الى الوراء بعض الشيء ، ثم يعود الى الانتصاب في وضعه الأول . وفي اثناء هذه الحركة تقوم اليد بحركة منحنية شبه دائرية توافق حركة الحوض اثناء التحية ، بينما اليد الحرة التي تدخل في ثياب الدمية تقوم بدور الفخذ وتعبر عن حر كته . وفي هذا المثال نجد نفس

الملاحظات التي سبق أن مررنا بها أكثر من مرة ، وخاصة فيما يتعلق بحركة السير . فإذا كانت هذه التحية سهلة التنفيذ كما أوضحنا فإن في الوسع تنفيذها والساعد جامد وعمودي ، في حين يقوم اللاعب هو نفسه بالهبوط والحركة اللازمة لهذه التحية ، على أن يصغر حركته حتى تلائم حركته الدمية ، وليس هذا أمراً سهلاً . ولذلك فإننا ننصح بالطريقة الأولى .

الارتعاش والرجفة : حين تتمرنون أمام المرأة حاولوا أن تعطوا الدمية حركة تمثل الارتعاش من البود ، ثم الارتعاش من الخوف أو من الفرح . إن الحركة في الحالين واحدة تقريباً ، ويحصل اللاعب عليها بارتعاش يده . وهذا التمرين يجبركم على أن تفكروا في حركاتكم ، وهذا التفكير من شروط الوصول الى حركة حقيقية .

دق الارض بالقدمين : اذا كان على الدمية أن تدق الارض برجليها فرحاً أو غضباً ، حاولوا من أجل ذلك اجراء التمرين على الركض في المكان بسرعة كبيرة ومتقطعة .

النزوة : تعلم الدمية بنجر هام ، أو تسمع انفجاراً قرب اذنيها ، فتنقر . كيف تجري هذه الحركة؟ انها تجري - حسب طبيعة الحركة - برد الرأس الى الخلف رداً خفيفاً ، وحركة من الكتفين ، وحركة من الجسد كله الى وراء أو الى جانب أو في المكان . والذراعان يمكن لهما أن يزيدا الحركة تعبيراً . ومن الواضح أن الشخص المضحك الذي ينقر في مكانه يزيد من اضحاك حركته إذا هو رفع ذراعيه فجأة . أما اذا بقي الجسد كله جامداً وتحرك الرأس وحده حركة خفيفة ، فإن هذا يعبر عن شخصية قوية نبيلة تحرص على أن لا تظهر عليها آثار المفاجأة واضحة كبيرة . ولكل دمية . تبعاً لطابعها المميز - لغتها الخاصة سواء من حيث الحركة او المواقف .

وعلى اللاعب بعد أن يجتاز التجارب الأولى أن يجد مجموعة الحركات

التعبيرية :

هز الرأس ، تحريك الكتفين ، الارتعاش ، فرك الراحتين ، ارجحة
الذراعين ، احناء الرأس للاصغاء ، امساك الرأس باليدين ، النفث والايحاب
مجركة من الرأس ، خفض اليد ، لط اليد بشيء حار ، الشعور بوخزة ، النظر
الى بعيد واليد على العينين ، متابعة ذبابة تدور في الغرفة بإبصار الدمية ، السقوط ،
الانغماء ، التلوي من الألم ، الغضب ، النوم ، التنفس العميق ، دق الباب بخفة ،
دق الباب بفروغ صبر ، دق الباب بغضب ... الخ ... التصريح بالحلب بركة
أو بجرارة أو بصورة افلاطونية ، تقبيل الوجنتين أو الشفتين ، الربت على الحذ ،
وضع اليدين على الكتفين ، الامساك بالحصر ، شبك الذراع بذراع دمية
أخرى ، الخ ...

واذا اردتم أن تنفخوا الحياة في دمية ، فعليكم قبل كل شيء أن تنظروا
اليها جيداً وأن تتمثلوا شكلها . انظروا اليها طويلاً لتنفذوا الى طابعها ، وان
تبلغوا حد إحياؤها قبل أن تتأملوا فيها ملياً . فاذا بلغتم ذلك ، تصبح سلسلة
الحركات التي تنفذها الدمية بواسطتكم طويلة ولا تنتهي . تذكروا مرة أخرى
أن الدمية طيبة في يديكم . اطلبوا منها ما شئتم تعطكم ما شئتم . انها قادرة على
أن تحس بكل العواطف الانسانية وتعبّر عنها ، سواء ذلك الانفعال والرقّة
والحب والحقد والغيرة والبغضاء والاحتقار والطمع وغير ذلك من المشاعر
الانسانية ...

كيف تصنع الدمى

يجب ان تعرف كيف صنعت الدمية ومن أي شيء تتألف لتدرك كل إمكانياتها في الحركة والتعبير . والدمية التي نفضلها تبلغ الخمسين سنتمتر أطولاً ، ويغطي ثوبها المسبل ذراع اللاعب - اذا كانت مرفوعة - حتى كتفه . وبينما يركز رأسها على سبابة اللاعب يحيط جذعها بمفصل يده . إن يدي الدمية ورأسها تصنع من الورق المضغوط ، وطبيعي أن رأسها يتصل بعنق يتثبت عليه كتفها ، وهما شريط معدني محني على شكل الكتفين .

وعلى الكتفين بوضع صدر من القماش الثخين اذا كانت الدمية ترتدي ثوباً سميكاً ، أما إذا كان ثوبها رقيقاً فمن الواجب ان يكون لها «جسد» ينطوي على الأشكال الانسانية ، ويكون هذا الجسد منفصلاً عند الحصر لتستطيع الدمية أن تنحني بسهولة في حين يبقى سائر الجسد منتصباً . ومن فوق هذا الصدر من القماش أو هذا الجسد ، تلبس الدمية قميصاً طويلاً في طول الثوب (هو القفاز) غايته ستر ذراع اللاعب إذا كان الثوب رقيقاً . ولا ننس أن الأقمشة التي تصنع منها ثياب الدمية ، حتى الثخينة منها ، يمكن ان تشب عما تحتها بفعل المصابيح الضوئية القوية الموجهة . أما الثوب الذي ترتديه الدمية ويبدو للعيان فيكون موافقاً للقصة التي يجري تمثيلها ، كما هو الشأن في أية مسرحية عادية .

الدمية التي يحرك اللاعب يديها بأصابعه (غينيول)

يلبس اللاعب هذا النوع من الدس بـيده ، ويدخل إبهامه في يد من يدي الدمية وخنصره في اليد الأخرى من يدي المصنوعتين من الورق المضغوط . وغالباً ما يكون مفصل يد الدمية مرتبطاً بانبوب من المطاط يمكن ان تدخل

فيه أصبع اللاعب ويكون مقطعه متفقاً مع غلظ هذه الأصبع . على انه يمكن ان يكون ساعدا الدمية من الورق المضغوط ايضاً بدل الانبوب المطاطي . أما رقبة الدمية التي تكون من الورق المضغوط ايضاً فيسلك اللاعب فيها سبابته ، واذا كان مقطع الرقبة أسرع من السبابة يملأ بالورق حتى تبقى فوهة على مقدار السبابة ويمكن بذلك تحريك العنق حسب المشيئة .

الدمية التي تحرك باليدين والقضبان معاً (الدمى الجاوية)

هذا النوع من الدمى أكثر تعقيداً ، فلا يدخل اللاعب اصبعيه في ساعديها ، ولكن يكون ذراعاها مصنوعين من قماش خفيف على شكل انبوب يملأ باللباد أو بمادة أخرى مشابهة ، ويتصلان بكتفي الدمية .

وفي مكان مرفق الدمية تكون « الحشوة » رقيقة لتسمح لليد بالانثناء . أما عند الرسغين ، حيث يتصل الساعد بيدين مصنوعتين من الورق المضغوط ، فيثبت قضبان بهما يحرك ذراعا الدمية ، وهما يختاران عادة من الأسلاك المعدنية التي تصنع منها المظلات الواقية من المطر ، وطريقة تثبيت القضيبين بالرسغين هي أن يكون آخرهما على شكل شعب ، كل طرف من أطرافه يتصل بطرف من أطراف الرسغ ، وهذا يزيد من قدرة اليد على الحركة .

ويمكن أن يكون لهذا النوع من الدمى نفس رأس الدمى السابقة من نوع (غنيبول) الذي يحرك بالسبابة ، ولكن الأفضل ان يكون رأسها من النوع الذي يمكن ان يلتفت يمنة ويسرة .

واليك آلية الحركة في هذا النوع من الرأس : ففي العنق المصنوع من الورق المضغوط تثبت عصا خشبية ، في حين يصل بين الكتفين محور خشبي طوله نحو خمسة عشر سنتيمتراً . ومتى حملت عصا الرأس بيدك فقد حملت الدمية كلها .

الدمى ذوات الساقين

في العادة أن الدمية ليس لها ساقان لأن الساقين لا يبدوان للمتفرج فمقدمة المسرح التي تحجب اللاعب تصل الى ركبتى الدمية ، أي الى أسفل ثوبها على ان بعض القصص تتطلب أن يبدو ساقا الدمية وتقرض علينا ان نصنع دمي خاصة الواحدة منها ساقان يحركان ، كما هو الشأن في تحريك اليدين ، بواسطة قضبان معدنية .

الدمى التي تمثل حيوانات

في مسرح العرائس يميز ما بين الحيوانات ذوات القائمتين وبين الحيوانات ذوات الأربع . ففي ذوات الأربع تمسك الدمية أفقياً وفي ذوات القائمتين تمسك الدمية بشكل عمودي . وأعتقد انه ليس من الضروري شرح الشكل الخارجي للحيوانات ، إذ تختلف الأقمشة التي تصنع منها الحيوانات اختلافاً كبيراً .

وفي معظمها تحدث فجوة بين القائمتين الخلفيتين لتنفذ منها يد اللاعب كما لو كانت تدخل في قفاز طويل يصل الى المرفق . وإذا كان الحيوان صغيراً جعلت قائمتاه الاماميتان متحركتين ، وفي كل منها يوضع انبوب مطاطي وتدخل اصبع اللاعب في الانبوبين لتحرك قائمتي الدمية الاماميتين . اما اذا كان الحيوان كبيراً فمن المستحيل علينا تحريك قائمتيه الاماميتين . وبينما يمكن في الحيوانات الصغيرة تحريك الرأس بالسبابة . فان رأس الحيوانات الكبيرة لا يحرك الا باليد كلها او بواسطة عصا خشبية مثبتة من الداخل على عنق الدمية الحيوان .

ومن السهل جداً تحريك ذنب الدمية . فان عظم الذنب ، نعني الشريط العدني المغطي بالقماش الذي يمثل الذنب ، يجعل طويلاً ويمتد الى اسفل وينتهي بقبضة يمسكها اللاعب بيده الحرة ويحركها كيف شاء . وإذا كان المتفرجون يجب ان يروا الحيوانات وهي تسير ، فإن الدمى لا تصنع بحيث تلبس كقفاز

وانما تمسك بشرائط معدني نخين وتربط كل قائمتين من قوائم الدمية (القائمة الامامية والقائمة الخلفية من نفس الجانب معاً) بقطعة خشبية يثبت عليها من الاسفل انبوب مطاطي توضع فيه الاصابع التي تحرك القوائم . فاذا تحركت الخشبة تحركت القائمتان الى امام ثم تحرك الخشبة الاخرى فتتحرك القائمتان الاخريان ويبدو ان الحيوان يسير .

دمى التمرين

السؤال الذي يطرح هو : لماذا نجعل للتمرين دمية خاصة ؟ والجواب ان هناك عملاً تحضيرياً يجب ان يقوم به اللاعب مثل الذي يقوم به عازف البيانو عند تعلمه . فكما ان عازف البيانو لا يلتفت الى التعبير الناعم حين يكون في دور التمرين على السلام الموسيقية ، انما يكون عليه ان ينفذ هذه السلام بدقة وانتظام الى ان يتمكن من عزفها بسهولة ، فكذلك اللاعب يجتهد ان يتمرن حتى يصل الى البراعة والتمكن والاستقلال وقوة اللعب باصابعه دون ان يهتم في البداية للتعبير . ولهذا فان رأس دمية التمرين يكون مصنوعاً دون كبير عناية بملامحه ، ويكفي ان يمثل بوجه عام شكلاً فيه الخطوط الكبرى للملامح الانسانية من خطوط وسطوح ، دون ان يكون مرسوماً أو أن يكون له عينان وفم وشعر وغير ذلك . اما الملابس فتكون كملايس دمية اللعب ولها نفس الوزن والمقاييس التي لدمى اللعب ، والسبب واضح وهو التمرين على دمية لها نفس شكل الدمية التي يجري بها اللعب في المستقبل ووزنها . وتكون لدمى التمرين قمصان قصيرة يحدد قياسها من الكتف الى الاسفل بحيث يصل اسفل الثوب الى حافة فتحة المسرح .

وهناك فائده كبيرة من التمرين والتدريب بواسطة هذه اللعبة غير المعبرة ، اذ انها تجبر اللاعب من ان يزيد من عناية بحركته اذ لايساعده اي مظهر خارجي من مظاهر اللعبة على التعبير . فاذا استطاع اللاعب ان يعطي

الشخصية المطلوبة للدمية التي ليس لها وجه ولا ملامح تظهر طباعها ، فانه يكون اكتشاف الشيء الاساسي في فن التحريك ، حتى اذا ما وضعت في يده بدل الدمية التي لاشكل لها دمية معينة لها شكل وملامح ، كان في وسعه ان يأمل في بلوغ درجة من الكمال في تحريكه الدمى .

الخياط في مسرح العرائس

تدل تجربة السنين الطويلة في مسرح العرائس على انه لا يكفي لظهار الدمية بالشكل المناسب ان يكون لها ثوب مسبل على يد اللاعب ، وانما يجب ان يكون للدمية جسد . فمن المستحيل ان نظهر رجلاً سميناً او امرأة حذباء اعتماداً على يد اللاعب وحدها ، ان لم يكن تحت ثوب الدمية قماش مغموس بالنشاء يرسم لها اشكال الصدر والقوام .

والعادة ان يثبت ذراعاً الدمية على اصبعي اللاعب بواسطة انبوبين من المطاط ، وتكون الاكمام واسعة تبعاً لذلك ، وهذه الطريقة لا تزال تتبع حتى الآن حين تكون الدمى ممثلة لأطفال او لأقزام . وفي العادة ايضاً الاتلبس الدمية بنظولوناً حقيقياً وانما يعطي الثوب شكل البنطلون عن طريق الشيات . الا في حالة استثنائية يصنع فيها بنطلون حقيقي وسافان حقيقتان ، وعندئذ يكون وراء الدمية فتحة تنفذ منها يد اللاعب .

ومن الضروري في جميع الأحوال ان يكون الثوب طويلاً الى حد يكفي لتغطية ذراع اللاعب . اما الدمى الصغيرة فيكون لها جسد بسيط يتألف من قطعتين مخططين فقط عند الكتفين والزوايا السفلى وذلك لكي يكون للايهام مكان كاف . وهاتان القطعتان - كما في الدمى الجاوية التي ستوصف فيما بعد - تصنعان من قماش ثخين جداً توضع عليه طبقة من اللباد او من الجيش ، ثم يغطى كل ذلك بقماش رقيق ويدرز بما كتبه الخياط .

ثم يثنى هذا القماش ، ويبقى احد الكتفين مفتوحاً ليوضع الرأس الذي يتصل بشريط معدني يمتد الى الجانبين ويعطي شكل الكتفين .

فاذا انتقلنا الى الدمى الجاوية التي هي اكثر تعقيداً ، وجدنا انها تصنع من قسبين ، وأن رأسها يجب ان يكون بمقياس جسدها كاملاً ، أي ان يكون ارتفاعه نحو (١١) سنتمراً .

وطريقة صنعها نفس الطريقة التي اتبعت في الدمية التي نحر كها الأصابع وحدها . فيخاط طرفاها ويبقى احد الكتفين مفتوحاً لتوكيب رأس الدمية ، ولصنع صدر الدمى التي تمثل نساء تقطع من القماش قطعة مستديرة قطرها خمسة سنتمترات وبعد أن تبطن باللباد تثبت . ولصنع الأرداف تصنع كالسابق ويثنى طرفها كما جرى في القسم الأعلى ويخاط من الجانبين . وبعد أن تهيأ هذه القطعة تربط بالقسم الأعلى (الجذع) بواسطة أشرطة من القماش من الجانبين ليكون الجسم قابلاً للانثناء عند الحصر . ويقوى القسم الأعلى من الردفين والقسم الأسفل من الجذع بأسلاك حديدية ، اذا كانت الدمى كبيرة . أما الدمى الصغيرة فتكفي يد اللاعب لاعطاء القوة والثبات .

واذا كانت الدمى تمثل رجالاً فان القياس يكون اكبر ، واليدان تصنعان على شكل انبوب وفي طرفه يترك سنتمتران ثم يسد بالخياطة ، ويحشي الباقي على طول (١٢) سنتمراً باللباد ، ثم يخاط الانبوب من جديد ثم يترك سنتمتران ويخاط أيضاً ثم يملأ الانبوب لمسافة (١٢) سنتمراً أخرى ، وعلى نهاية هذا القسم الأخير تثبت اليد التي يجب ان تكون طويلة بعض الشيء . وهذه المقاييس تتبع حجم الجسد ، ولكن يجب الانتباه الى أن المرفق يصل تماماً الى منتصف الجسد .

الآن وقد تمت كل الاعمال التحضيرية صار يمكن ان نبدأ بخياطة الاطراف وجمعها . وإذا شئنا أن نصنع حدية أو بطناً كبيراً للدمية ، فالطريقة هي نفسها وانما تحشي المناطق المطلوبة بطبقات من اللباد السميك وتثبت .

وفي الدمى الجاوية تثبت في الأيدي قضبان معدنية طولها نحو ستين سنتيمتراً تقريباً ، وحين تنتهي الخياطة توصل بالطرف الحر من هذه القضبان قطعة من الخشب يسك بها اللاعب أثناء العمل (انظر الشكل في الملحق) .

وحين يعين المدير الزمن والمكان اللازمين لحركة الرواية التي تصنع من اجلها الدمى ، يبحث الخياط عن احسن صور العصر لنقلها اذا لم يكن هناك رسام يعطيه المخططات اللازمة . ولهذا يجب الاطلاع على جميع تغيرات الأزياء عبر العصور .

الشعر المستعار : يمكن ان يصنع الشعر المستعار من خيوط حريرية أو صوفية تبعاً لما يكون الشعر طويلاً أو قصيراً ، كما يمكن استخدام قطع من الفراء لهذه الغاية ، وتثني الخيوط من منتصف طولها وتحاط من هذه النقطة بواسطة ما كتته خياطة على قطعة من قماش التول لها نفس طول الرأس ابتداءً من اعلى الجبين حتى النقرة ، وعرضها سنتيمان . ثم تلتصق قطعة التول على الرأس من منتصفه أي من اعلى الجبين حتى النقرة ، وتأخذ بالصاق الخيوط التي تمثل الشعر خصلة بعد خصلة على الرأس . وهنا يجب ألا نضع الصمغ على رأس الدمية مرة واحدة حتى لا تلتصق الخيوط بفوضى ، وانما نضع الصمغ بالتدريج ونلتصق الخيوط بعناية خصلة خصلة كما قلنا .

أما غطاء الرأس فيكون من النوع المناسب للثوب . وأخيراً فان الحلي يجب ألا تكون صغيرة جداً وإلا تعذر على الجمهور ان يراها .

دمى الحيوانات : لا يوجد من أجل دمى الحيوانات - مع الأسف - طرق ثابتة للصنع ، إذ تتبع الطريقة نوعية الفراء المستعمل ، فبعض الفراء قاس وبعضه طري وبعضه طويل الوبر وبعضه وبره قصير ، كما ان الصوف والقماش يستعملان لصنع هذه الدمى . ولذلك فلا يمكن في هذا المجال أن نزيد على نصائح عامة .

أول هذه النصائح التأمل العميق في الحيوان الذي نريد أن نصنعه ، وتضخيم صفاته المميزة . فاذا أخذنا الأرنب مثلاً ، زدنا من طول أذنيه وقائتيه الخلفيتين ، وجعلنا مفصلهما رفيعة ومعبرة أكثر مما هو الشأن لدى الذئب أو

الكلب . ثم اننا حين نصنع دمي الحيوانات نتحول في الواقع الى نحاتين يعملون بالابرة بدل الأزميل .

ودمي الحيوانات التي تنفذ لمسرح العرائس تختلف عن مثيلاتها التي تعرض في واجهات المخازن ، إذ دمي المسرح يجب ان تلبس بالأيدي . ولذلك نبدأ أولاً بقص جسمها وقوائمها الأمامية والخلفية من الورق ثم نجعلها ليكون حكمنا على القياس والتناسب بينها صحيحاً . ثم نعود فنضع الجذع منفرداً والقوائم على حدة ونستخدم لذلك مادة الخيش . ثم نحشو القوائم بينما نترك الجسد مفتوحاً من الخلف . ونغطي الجسد بطبقة من اللباد عليها بطانة من قماش . وفي الصدر نفتح ثقبين جانبيين نخيّط عليهما القائمتين الأماميتين . ويجب الانتباه الى ألا يكون الثقبان كبيرين . إذ في هذه الحال لا يمكن للسبابة أن تصل الى الرأس ، كما انه يمكن ان نطن الرأس والقوائم بورق الصر .

وإذا صنعنا الحيوانات من القماش وجب ان يكون هذا القماش ثقيلًا ومتيناً . واذا وجب دهن بعض الأجزاء تغطي بخيوط من الصوف . واذا كانت الحيوانات كبيرة يجب الا تكون رخوة اكثر مما ينبغي فلو كانت كذلك تشكلت ثنيات في القماش . كما لا يجب كذلك ان تكون قاسية لكي لا تفقد مرونتها .

والقطط التي يجب أن تحرك باليد يمكن ان تصنع من اللباد ، ولكن يجب أن تكون دائماً ذات بطانة فبدونها تهترىء فروة الحيوان بسرعة . والفراء الحقيقي للحيوانات ليس شيئاً عملياً لأنه غالي الثمن ويتلف بسهولة وشعره المتساقط يزعج الممثلين اثناء العمل . ولذلك فلهيئة الحيوانات يستخدم القماش أو الخيش .

واذا كانت القوائم الخلفية يجب ان تكون مرئية اثناء العرض ، فيجب إخفاء يد اللاعب بقماش على شكل قفاز . ويمكن تثبيت القوائم في الجسم في مكانين فقط وذلك بواسطة خيط متين تحاط به بضع طعنات هنا وهناك في الردفين لكي تبقى القوائم سهلة التحريك . وعلى الرأس توضع عيون زجاجية أو أزرار عادية تمثل العيون كذلك . والصور تظهر لنا شكل قص الدمية في حالتي العندليب والأرنب .

خاتمة : ان شكل الالبسة والوانها يقررهما بلا شك نص المسرحية الممثلة وقرارات المخرج . فلا يدخل في نطاق هذا الايضاح أن نعطي قائمة بها أو ملاحظات توجه الاختيار . يكفينا هنا أن نعطي بصدها بعض الوصايا .

ان الأقمشة المختارة يجب ألا تكون سميكة جداً ولا ثقيلة اكثر مما ينبغي ، وذلك لكي لاتعرق حرية الاصابع في الحركة . ولذلك فشكل القص يكون « واسعاً » لهذه الاسباب ومن المفيد القيام بتجربة على يد اللاعب قبل الحياطة النهائية . فان ثوباً يكون مناسباً تماماً لهذه اليد يمكن ان يتشوه تماماً على يد أخرى . ولذلك تغير المقاييس تبعاً لذلك ، كما يمكن عند الضرورة أن تزداد بعض الحشوات ... الخ

ومن الضروري بقدر الامكان ان تكون الثياب بسيطة الشكل ليتمكن طيها بسهولة في الفترات التي ترتاح فيها الدمى وتحفظ في خزائنها كما يمكن تنظيفها بسهولة بالفرشاة وغيرها . وكذلك فمن المهم (إلا في حالة الشخصيات البدنية جداً) ان تكون ثياب الدمى ذات مقاييس موحدة للقص ، ونموذج للتجربة موحدة يساعد على دمج أي جزء من أجزاء ثوب مع اجزاء من ثوب آخر ، وبذلك يكون المخزون من الثياب اكثر تنوعاً .

وملاحظة أخيرة بخصوص الثياب : لاجعلوها ثقيلة بالتزيينات ولا تعقدوا شكلها . فكما ان اللعب يجب ألا يجري بالوان باهتة ولكن بتتابع الالوان الصافية ، فكذلك الثياب التي تصنعونها يجب أن تكون واضحة وأن تتحرك فيها التبسط بقدر الامكان . فضلاً عن ان مقاييسها الصغيرة لاحتتمل الصنعة المبالغ بتفاصيلها التي لاتؤدي بكم إلا الى التشويش . خطوط كبيرة ، سطوح ملونة واضحة ، والأقل من التزيينات ، هذه هي الصيغة الحسنة ، وهي ستضطركم الى ان تكتشفوا في طراز الثوب الذي تقترحونه أحسن الحلول التي تجمع العناصر الضرورية والمناسبة دون سواها .

النحات والرسام في مسرح العرائس

على صانع الدمى قبل ان يباشر في تكوين وجوهها وأيديها نفس الواجب الملحق على عاتق المصمم المسرحي وهو أن يعرف نص المسرحية التي يحضر دماها ليعرف ماهي الملامح المميزة لكل دمية . وهذا يعني أن النحات يجب ان يطلع أولاً على النص كما وضعه المؤلف لبدأ بعد ذلك العمل الحقيقي الذي يسهم فيه عامل الصب . وهذا الأخير عليه ان يأخذ قالباً من الجص عن النموذج الذي صنعه النحات من الغضار ، يكون بمثابة السلبية من الصورة . ومتى حصلنا على هذا القالب تأتي بأوراق غمس طرفها الواحد بصنع خاص مؤلف من « مزيج من الطحين والماء ونبدأ بالصاقها في هذا القالب قطعة بعد أخرى حتى تأخذ شكله تماماً وبالتنخن المطلوب ، وعندها نستخرجها من القالب ونجففها في الشمس أو قرب النار ، ثم نلوّنها تبعاً لما يقتضيه دور الدمية . على أن هذا العمل لا يكفي ، فالدمى تأخذ على المسرح تبعاً لأشكالها ومقاييسها وألوانها شكلاً مختلفاً كل الاختلاف عن شكلها في الورشة . ذلك أنها تكون على المسرح في نطاق تختلف حدوده واضاءته ، فكانها تدخل عالماً جديداً ، عالمها الخاص ، حيث نتحرى أعلى درجات التناسق بين الأشياء .

ولذلك فعلى المخرج والرسام المصمم ونحات الوجوه وسائر الفنانين أن يعملوا بحيث يقدمون كل مسرحية في نطاق الانسجام التام . ومتى تم هذا العمل يكون عمل النحات أو عامل الصب وصانع الوجوه قد بلغ غايته .

رأس الدمية وذراعاها : يصنع رأس الدمية من الورق المضغوط

بالالصاق . ويكون البحث عن شكله عن طريق التكوين بواسطة الغضار أول الأمر ثم لا يزال النحات يدخل عليه التعديل تلو التعديل حتى يصبح وفق المرغوب . ومتى جف الوجه الغضاري أخذنا عنه القالب الدقيق بواسطة الجص .

وهذا القالب يبقى مفيداً خصوصاً حين تكون الدمية من الشخصيات الثابتة في المسرحيات ، إذ يشكل قالب الجص نموذجاً يمكننا من أن نصنع الوجه نفسه وبلا أي تعديل في المستقبل . ولو سأل أحدهم : أليس من الممكن أن نأخذ الدمية الأولى نفسها لنصنع عليها النماذج التالية للشخصية نفسها، لأجبتكم بالنفي، فالدمى مقلبة الوجوه لكثرة ما تصطدم وتسقط ، كما ان الألوان التي تغطيها تخفي بعض غضونها . ثم أن من الأفضل ترك الدمية محفوظة في صندوقها وعدم اعادتها الى المعمل حيث يمكن ان تلحق بها الاضرار .

والوجه الذي حصلنا عليه من حيث النتيجة يتراوح ارتفاعه بين عشرة سنتمترات وخمسة عشر سنتمترًا تبعاً للشخصية التي يمثلها . أما العنق فيتراوح طوله بين ثلاثة سنتمترات وخمسة . ثم يبقى علينا أن نحدث في محور العنق الثقب الذي تنفذ منه سبابة اللاعب . أما اليدان فتكونان كبيرتين الى الحد الذي يسمح برؤية حركاتهما في كل اتساعها ، ويكون طولهما عشرة سنتمترات يخفي منها اثنان في كم الثوب ويبرز الى الخارج ما طوله ثمانية سنتمترات فقط . واكثر الصناع يجعلون الايدي مسطحة على أننا نصح بأن تكون مجوفة قليلا من الداخل ، فبذلك تكون اجمل بكثير وتسمح بالنقاط الأشياء بمزيد من السهولة ، وتدهن الايدي باللون المناسب حسب لون الدمية وعمرها ، وقد ترسم عليها غضون وأظافر . وحين يكون ضرورياً اظهار رجلي الشخصية التي تمثلها الدمية فانها تصنعان بحيث تكونان متناسبتين مع ارتفاع الدمية مع تكبيرهما بعض الشيء .

تلوين الوجه : لم يبق إلا أن نمسك الريشة لننجز بالألوان ما بدأنا بالشكل . وتستخدم لهذه الغاية الوان كامدة (كالغواش أو الدهان المصغ أو الزيتي) لتمتص الضوء ، ويجب ان تكون من النوع الذي يقاوم ولا يتلف بسرعة . ويجري تلوين الوجه حسب قواعد الماكياج (التمويه) في المسرح تبعاً للدور الذي يجب ان تلعبه الدمية . ووضع اللون الأحمر على الحدين ، وطريقة

معالجة الغضون بالظل والنور ، تتبع نفس الاسلوب المسرحي أيضاً . ذلك أن الالفارة ستكون نفسها كما في المسرح العادي من حيث الجوهر .

أما العينان ، فبعد تجارب كثيرة ، تبين لنا أن خير النتائج يمكن الوصول إليها بتصويرهما على طريقة الرسوم الجدارية المصرية . فتضاد الأسود والأبيض يعطي انطباعاً حياً ، مدهشاً ، تزيد به أقل حركة تطراً على الوجه ، ولا تبلغ مبلغه الطرق الأخرى لرسم العيون ، الطرق التي هي أقرب إلى الواقعية ، كرسمة العيون بدقة وعناية أو تركيب العيون الزجاجية .

ويصنع الشعر المستعار من الصوف أو الشعر العادي تماماً كما يجري في المسرح العادي . أما المواد الأخرى كالقراء والحريز والحيش فانها لا تعطي النتائج ذاتها . وإذا أضيف إلى هذا الشعر المستعار عنصر « حقيقي » وصلنا إلى انطباع أخاذ أو مثير للانفعال .

وتصنع الأذنان من الورق المضغوط ، ويرسم الفم مغلقاً إلا في احوال نادرة .

اللوازم المسرحية «أكسسوار»

سواء كانت اللوازم المسرحية واقعية أو معدلة مهذبة ، يجب أن تكون في سوية أعلى من سوية الدمى من حيث الصنع وإلا فإن المتفرج لن يستطيع تبينها بشكل كاف ، كما أن اللاعب سيجد صعوبة أكبر في استخدامها. ولذلك فإن هذين الشرطين - سهولة التبين وسهولة الاستخدام - يجب أن يسيطر على فكر الصانع لتأتي اللوازم المسرحية محققة لها .

والأشياء التي تحتاجها الدمى خلال التمثيل كثيرة ومتنوعة الى حد كبير، وسنختار منها طائفة يعم استخدامها ونجد من المفيد التحدث عنها :

١ - المشجب : خلال الرواية الواحدة يضطر اللاعب في الغالب الى تحريك عدة دمى ، وعليه أن يلبسها بيده على التوالي ، بسرعة ودون ضجة، وفي بعض الأحيان يكون عليه أن يلبسها بيده الحرة بينما الأخرى تحرك الدمية. ولذلك فأكثر اللاعبين يضعون تحت فتحة المسرح سلسلة من المشاجب (التعاليق) تعلق عليها الدمى بواسطة حلقة أو رباط يثبت في أسفل ثوب الدمية الداخلي (القفاز) ولذلك فقفاز الدمية يكون مفتوح الفوهة ويكفي ان تمد اليد فيه لتكون قد لبست الدمية .

وبعض المسارح يهيا فيها من الداخل نوع آخر من المشاجب تعلق الدمى في فتحاتها من العنق وعلى اللاعب حين يريد ان يلبس الدمية في يده أن يلبسها من الأسفل ، وهذه الطريقة أصعب من سابقتها .

على أننا لا نقيد اللاعب بهذه او تلك من الطريقتين رغم السهولة التي تمنحها للاعب عند التغيير. ذلك أن الأولى يمكن أن تثني الثياب وتفسدها، والثانية يمكن ان تفسد دهان الوجه والعنق بنتيجة الاحتكاك وكلاهما يمكن ان تعرضا الدمية الى الصدمات والضربات .

وقد يكون من الأفضل إستخدام حوامل خشبية اسطوانية يمكن لذروتها العليا ان تدخل في عنق الدمية (مكان سبابة اللاعب) وثبتت ذروتها السفلى على حامل خشبي عريض يؤمن استقرارها وتوازنها . وبذلك تحفظ الدمية في أفضل الشروط لسلامتها حتى يجيء دورها لتدخل المسرح . ولا ريب في أن لبسها وخاصة أثناء اللعب يصبح أصعب ، ولكن بشيء من التمرين يصل اللاعب الى ذلك . والتوفير الذي يحققه اللاعب في المجهود اللازم لتجديد الدمية عن هذا الطريق يستحق منه ما يبذله في صالح صيانتها من العناية . على انه تجب العناية في هذه الحالة بثبات الحوامل الخشبية على الأرض كي لا تسقط الدمية ولا تتكسر .

٢ - المشجب الكبير : في بعض الأحوال يتوجب ان يظهر على المسرح عدد كبير من الدمية في نفس الوقت دون ان تقوم بحركات معقدة، وإنما تكون مجرد موجودة وذلك باعتبار أن اللاعبين يكونون مشغولين بتحريك الدمية الأساسية . في هذه الحالة تعلق الدمية الثانوية على مشاجب عالية تضعها في الوضع الطبيعي للتشيل . وهذه المشاجب تكون غالباً مركبة على عربات صغيرة لا يظهر لها صوت ويمكن ان تعلق عليها عدة دمية . ومهما كان المبدأ المتبع في بناء هذه العربات ، وهو يتغير تبعاً لروح الابتكار ، فان نهاية هذه المشاجب تتألف من مادة مرنة رجرجاة أو نوابض من شأنها ان تخفف من جمود الدمية المعروضة على هذا الشكل .

٣ - المشجب اليدوي : وبنفس النهج من التفكير يمكن تصور مشاجب تتلقى دميةين أو ثلاثاً ويمكن ان يمسك بها أحد اللاعبين بيده . والحركات الخفيفة التي يمكن ان تعطيها اليد لمجموع المشجب ، تحدث في الدمية نوعاً من الارتعاش ، فتصبح ولو لم تتحرك أيديها أقل جموداً في عين الناظر .

وبهذه الروح صنعت مشاجب الدمية الرافضة ، وهي تتألف من رأسين عموديين يحملان الدمية ويكونان على طرفي لوح خشبي . وفي مركز اللوح حامل يمكن اللوح من الدوران . يكفي ان نضع الدمية على بعد مناسب وان يرفع

اللاعب ذراعاه رفعاً كافياً قبل دخول المسرح . ثم يدخل وهو يدير اللوح الخشبي حول محوره .

ويبقى علينا ان نصف التراكيب والآليات اللازمة لعمل كل الحيوانات والشخصيات الخرافية . ولكن عددها كبير الى حد يجعلها تمتد الى مالا نهاية له ، وتعقيدها تابع للأثر الذي نريد أن نحزّه بواسطتها . ولذلك يجب اللجوء في مثل هذه الأحوال الى الاختصائين ، وان يكون اللاعب نفسه ذا فكر مبدع جداً . إذ القضية تشبه عمل الساعاتي اكثر مما تشبه عمل اللاعب . على اننا كلما زدنا من تعقيد نظام تحريك الدمية إزدادت بالنسبة نفسها صعوبة البقاء في عالم الوهم . ان الميكانيك ليس عالم الدمية ، وخير الحلول دائماً هي أبسطها . وليس هناك أي ربح من تطويرها ، إذ ليس المهم ماتعمله هذه الحلول لنا ، ولكن مانعطيها نحن لهذه الحلول .

المناظر (ديكور)

المناظر نوعان : نوع يكون موازياً لواجهة المسرح ، ونوع يكون مائلاً عليها أو عمودياً . وكلا النوعين مؤلف من مجموعة إطارات صغيرة الدرفات عرض خشبها ثلاثة سنتيمترات وسمكها سنتيمان ، وتعطى بخشب معاكس من نخن (٣) ملمترات يلصق عليه قماش قطني .

ان هذه الاطارات تمثل الهيكل العظمي للمنظر وتؤمن متانته . وبواسطة الخشب المعاكس نحصل على الخيال الحقيقي المطلوب . أما القماش فيسمح بتنفيذ حسن للدهان ويعطيه المظهر الكامل المطلوب من أجل الاضاءة .

والمناظر التي توضع بشكل مواز لواجهة المسرح تعلق من أعلاها بواسطة خطاف من الحديد (شكل) على عربات صغيرة جداً ذات عجلتين ، كذلك التي تستخدم في الستائر ، وهذه العربات تجري داخل انبوب مستطيل طويل له شق طويل ينفذ منه الظفر الذي يعلق به الخطاف . وبذلك يمكن لهذه العربات

الصغيرة ان تجري من طرف الانبوب الى طرفه الآخر حاملة معها المناظر . ولذا فان أنابيب الجرارات توضع بصورة موازية لواجهة المسرح انبوباً بعد الآخر ، وكل منها يحمل عدداً من العربات الصغيرة (من عربتين الى خمس عربات) حسب طول الجرار وضرورة تغيير المناظر .

وان عدد الجرارات والستائر التي في صدر المسرح ومواضعها ومقدار البعد بينها وطول العربات الحاملة ، كل هذا يتبع الاخراج .

أما المناظر التي تكون عمودية أو مائلة على واجهة المسرح ، فانها تثبت بواسطة المفصلات . ويكون لسان المفصلة في النقطة المعينة من إطار المسرح ، بينما يثبت القسم الآخر من المفصلة (الانثى) في المنظر نفسه . فاذا كانت هناك مفصلتان على خط عمودي أمكن أن تثبت درفة المنظر ونجعلها حافظة لمكانها شرط ألا تكون بالغة الطول او الوزن ، وإلا كان علينا أن نستخدم طريقة إضافية في تثبيت المنظر بواسطة « خطاف » من الحديد مشابه لذلك الذي يستعمل في المناظر الموازية لواجهة المسرح ، ويعلق هذا الخطاف على عربة من عربات الجرار المشار إليها آنفاً .

وقد يمكن لبعض درفات المناظر الموضوعة بصورة مائلة على واجهة المسرح والمثبتة بواسطة المفصلات أن تعلق عليها بدورها درفات أخرى بواسطة المفصلات ثم يعلق خطاف الأخيرة بالجرار كما سلف الذكر . وبذلك تكون لدينا طرق كثيرة محتملة ، ويكون اثبات الحوامل ورفعها سهلاً وقابل الاجراء دون ضجة ، وتكون أماكنها سهلة التبين ، والاخراج واضحاً دقيقاً وفق المراتد خلال الحفلات المتعاقبة .

الاجهزة الكهربائية

ان تنوير مسرح العرائس يطرح نفس القضايا التي يطرحها التنوير في المسرح العادي ، ويحل بنفس الطرق أيضاً . والمهم إذن أن تكون لدينا

التجهيزات التي تسمح بتوزيع النور العام ، وبتركيز النور على بقعة معينة ،
وبتغيير الألوان وتغيير قوة الضوء الكهربائي . وكما هو الشأن في المسرح ،
العادي ، يكون في مسرح العرائس مايلي : إضاءة مقدمة المسرح ، إضاءة سقف
المسرح ، والمصابيح الموجهة (بروجكتورات) .

فأما إضاءة مقدمة المسرح فإنه يمكن تأمينها بواسطة سلسلتين من المصابيح
يمكن إضاءة كل منهما على حدة في حين تطفأ الأخرى . وأما مصابيح السقف
فتكون على نفس المبدأ وتوزع بصورة متوازية مع الستار بين المناظر وعلى
أبعاد مختلفة حسب ضرورات الإخراج ، وتعلق بسلاسل تربط بحلقات حديدية
كتلك التي تربط ستائر صدر المسرح .

وتجهز مصابيح السقف ومقدمة المسرح بمحارج معدنية مناسبة
لأن تجعل المتفرج يرى مصدر الضوء ، وتفصل كل مصباح عن جاره ، ويمكننا
من أن نضع على سطحها قطعاً من الزجاج الملون أو من الورق الرقيق الملون
(السيلوفان أو الجلاتين) . وتكون المصابيح موزعة بانتظام فواحد من لون
وثان من لون آخر ، وثالث من لون يختلف عن الاثنين ثم تعود السلسلة نفسها
وتكون كل مجموعة مصابيح من لون واحد متصلة بشريط خاص يتصل
بفتاح له لون مصابيح ، وبذلك يكون في وسعنا أن نضيء كل مجموعة على
حده كلها أو نصفها ، بثلاثة ألوان مختلفة . ويمكن كذلك أن نستغني عن فصل
المصابيح بمحارج بين كل مصباحين متجاورين إذا نحن استخدمنا مصابيح
كهربائية ملونة ، على أن هذه الطريقة لا يمكننا من الحصول على التنوع الكبير
في الدرجات اللونية كما هو الشأن في الطريقة الأولى ، كما إن حرارة المصابيح
قد تفسد الألوان التي طليت بها فتسبب إلى الاصفرار وتخفف من الأثر المطلوب .

والأجهزة التي وصفناها آنفاً تفيد في نشر الضوء على كل المناظر وبذلك
تخلق الجو المضيء ، والأساس الذي تظهر فوقه آثار ضوئية أوضح وأبرز ،
والبقع الضوئية المركزة بوضوح وفق متطلبات الإخراج . هذه اللمسات الضوئية

المشابهة للسات اللون في اللوحة الزيتية ، يمكن الحصول عليها بواسطة المصاييح الموجهة (البروجكتورات) ، وهي شيء يشبه صناديق معدنية مختلفة الاشكال فيها اسطوانة متحركة وعدسة وفي مقدمتها لوحة ملونة . فالضوء الذي يكون في الصندوق توجهه الاسطوانة وتركزه العدسة المتحركة (حسب اقترابها وبعدها من مصدر الضوء) حيث نشاء ، كما يكون في البروجكتور جهاز يسمح بتوسيع قطر فتحة الاسطوانة أو تضيقها وبالتالي تتسع أو تضيق الفسحة التي يسقط عليها الضوء المركز . ان بروجكتورات مسرح العرائس مصغر لمثيلاتها في المسرح العادي ، وهي مثلها في سهولة الاستخدام والادارة وفق رغبة المخرج ، وغالباً ما تثبت على حوامل تسهل حركتها ودورانها في كل الاتجاهات .

ولا بد للتجهيزات الكهربائية المشار اليها ، لتكون كاملة ، من لوحة كهربائية خاصة تديرها تسمى « الارغن الضوئي » وتنتهي اليها كل الخطوط وتكون فيها مفاتيح تسمح بتقوية التيار أو تخفيفه على كل خط وفق التبدلات المطلوبة في المشهد . وهذه اللوحة معقدة ولاشك وغالية الثمن حتى ان القليل من مسارح العرائس تملكها ، وغالباً ما يستعاض عنها بلوحة بسيطة فيها مفاتيح تطفىء وتشعل وتخفف النور بالتدريج ، وتسمح بالحصول على النتائج الضوئية بصورة مبسطة ولكنها كافية .

الأجهزة الصوتية

هل يمكن لمنجزات التكنيك العصري أن تقدم المعونة الكافية لمسرح العرائس ؟ وهل يمكن لتجهيزات الصوت الالكترونية أن تستخدم فيه وأن تكون مرغوبة ؟

إن بن الصعوبات التي يجاهاها اللاعب في مسرح العرائس وجود فاصل بينه وبين الجمهور ، هو حاجز المسرح . ولا يمكن لصوت اللاعب أن يصل إلى الجمهور إلا اذا مر من المنفذ الوحيد وهو فتحة المسرح . ولكن موجات صوت اللاعب تنتثر داخل المسرح خاصة وأن اللاعب يضطر بنتيجة الحركة التي يفرضها عليه الدور إلى أن يدبر ظهره في الكثير من الاحيان الى الجمهور. ولكن نقطة الضعف الكبرى في العمل المسرحي هي عدم سماع المتفرج لصوت الممثل او اللاعب . واذا ما اضطر الجمهور الى أن يرهف سمعه ويقوم بجهود كبير للاصغاء ، فانه يفقد جزءاً كبيراً من مسرته ويضعف تركيزه على الملاحظة البصرية والانفعال النفسي بمقدار ما يصرف من جهد للانتباه السعبي. ان مسرح العرائس ليس كالانواع الأخرى من المسرح التي لا تتطلب انتباه المتفرج بمثل هذه القوة ، ولذلك يجب أن يصل حوار الدمى إلى المتفرجين دون أن يبذلوا جهداً واضحاً . وهاهنا يبدو لأول وهلة أن استخدام الاجهزة الصوتية الكهربائية التي تكبر الاصوات وتوزعها في الصالة ، أمر مرغوب فيه . ولكن هناك سببين هامين يجعلاننا نعارض في هذا الحل الميكانيكي .

أول هذين السببين في محض . فلو وضعنا لاقطة صوت (ميكروفون) واحدة في مركز المسرح ، فان تنقلات اللاعبين قريباً منها او بعداً عنها تجعل أصواتهم متفاوتة القوة وهو أمر لا يمكن اصلاحه إلا بتجهيزات معقدة ومراقبة يقوم بها كهربائي مختص . ولو وضعنا اكثر من لاقطة صوت في حيز المسرح ،

تداخلت الاصوات التي تلتقطها الميكروفونات المختلفة الابعاد في نفس الوقت وهو أمر لا يتلافى إلا بتجهيزات هامة وكبيرة التكاليف يشرف عليها رجل اختصائي ، وفادراً ماتكون النتائج مرضية من الناحية الفنية .

والسبب الثاني نفسي ، وهو أكثر اهمية . فلكي يعطي اللاعب روحاً لدميته ، يجب أن يكون على صلة دائمة بها ، وعن طريقها بالجمهور . ولكي يستطيع التعبير عن الحياة الداخلية التي يعطيها للدمية ، يملك وسائل معطاة له ووسائل يأتي بها هو . فأما الأولى فهي الدمية وشكلها وملابسها وما الى ذلك من مناظر متبدلة ومن النص المسرحي . وأما وسائله التي يقدمها هو فهي التمثيل والصوت ، والتحرك والتعبير ، وهي وسائل اهميتها غير خافية : إن أحسن نص وأبرع تحريك لا يعطيان شيئاً ما لم تدعمهما الذبرات الدقيقة واللقاء الحار ومن السهل أن نرى كيف يمكن لبعض الممثلين أن يصلوا منذ الجملة الأولى إلى سيطرة كاملة على عواطف الجمهور ، وكيف يبقون يمثلون غيرهم غائبين عن الجمهور رغم تجاربهم على المسرح . إن « اجتياز » خشبة المسرح الى النظارة أول شرط من شروط الموهبة في الممثل وأصعب هذه الشروط . وبالنسبة للاعب تضاعف الصعوبة إذ لا يستطيع أن يقيم الاتصال بالجمهور إلا عن طريق الدمية . فإذا أضفنا إلى الدمية وهي حاجز ، حاجزاً آخر بين اللاعب والمستمع هو الميكروفون اضعفنا امكانيات اللاعب وجدواه اضعافاً كبيراً . أضيفوا الى ذلك ما لا بد من حدوثه من تغير صوت اللاعب نتيجة للنقل الميكانيكي الكهربائي ، تصلوا الى أنه من الصعب في مثل هذه الظروف خلق الوهم الذي يقوم عليه أي عمل مسرحي في مسرح العرائس .

هذان السببان يجعلاننا لا ننصح أبداً باستخدام أي اسلوب من أساليب التكبير الصوتي في مسرح العرائس . وخير ما ننصح به اللاعب هو أن يعني بصوته بدلاً من أن يكتفى باطلاقه ، وأن يتعلم كيف يستخدمه . وليس من شيء يعادل حنجرة طوعها التدريب وتستخدم بمعرفة . وغاية الغايات في هذا

الميدان وفي أي ميدان هي البساطة واستخدام الاساليب الطبيعية . وغالباً ما تحدث في مقدمة حاجز مسرح العرائس الذي يفصل اللاعبين عن الجمهور فتحات تسمح بمرور الصوت ذات درفات متحركة يمكن تغيير درجة فتحها وزاوية ميلها ، وهي تسهل الى حد كبير نشر الموجات الصوتية . على أن هذه الفتحات لها ضرر من جهة ثانية إذ ينفذ منها الضوء فتفسد على المتفرج وحدة المشهد وانحصاره في اطار فتحة المسرح .

المنصة في مسرح العرائس

يمكن القول ان مسرح العرائس معتدل جداً في ما يطلبه من أشياء ومهيات فنية ، فالقضايا الفنية في مسرح العرائس بسيطة ولا تتطلب اكثر حاجات المسرح الفنية اختصاصيين كباراً لديها ، ولذلك فان أي شخص يملك شيئاً من البراعة والحس الفني يمكن له أن ينشيء منصة لمسرح العرائس ، ولو كانت منصة بسيطة متحركة . وللمسرح العرائس ، بوجه عام ، نوعان من المنصات :

- ١ - المنصة الثابتة في حالة العرض وتكون مبنية فيها .
 - ٢ - والمنصة المتحركة التي يمكن فكها ونقلها بسهولة الى مكان جديد .
- وسنقصر كلامنا على النوع الثاني لأنه اكثر بساطة ، وبالتالي فسكون اكثر وضوحاً ودقة في عرض مبادئها .

ثمة انواع متعددة من المنصات المتحركة ، فمنها ما هو على شكل آلة التصوير المغلقة (الكاميرا) ، ومنها المنصة ذات الحاجز ، وغيرها . على اننا بسبب نوعية هذا البحث لن نتوسع في وصف كل المنصات ، وانما نكتفي بنوع واحد هو أبسطها ، ونصف تعليقات بنائه .

هذه المنصة فيها ثلاثة أقسام ، الحاجز الأمامي ، ومكان اللاعبين ، ثم صدر المنصة (أو الحاجز الخلفي) .

آ - فأما الحاجز الأمامي فهو يتألف من ثلاثة أقسام : المركز المفتوح والجناحين . على أن هذه الاقسام ليست ثلاثة بصورة اجبارية وإنما وجدت أنا أن هذا الشكل هو عملي اكثر من غيره . وهذا الحاجز يمكن انشاؤه من مواد صلبة (كالألواح الخشبية والمازونيت) ومواد خفيفة (كالقماش والحيش وغيرها) على ان الشيء الهام هو أن يكون الحاجز - مهما تكن المادة الأولية المستعملة في

انشائه - أقوى واثبت ما يمكن ولذلك فمن الضروري أن يكون هيكل الحاجز من المواد الصلبة (كالألواح الخشبية أو أنابيب الحديد أو الألمنيوم) أما مقاييسه فهي تتبع ارادتنا ونوعية المسرحيات وامكانيات الفرقة التي تعمل خلف المنصة أو لنقل على هذا المسرح . والعادة في يوغوسلافيا ألا يقل عرض القسم الأوسط من الحاجز عن مترين أو ثلاثة ، وألا يقل جناحاه عن المترين طولاً وتكون فتحة المسرح في القسم الأوسط من الحاجز وعلى ارتفاع يختلف باختلاف الممثلين وطول قاماتهم . ويجب السعي لأن تكون الفتحة مرتفعة بحيث لا يتمكن النظارة من رؤية رأس الممثل . أما اتساع الفتحة فيختلف حسب الحاجة ويكون بين متر ونصف ومترين ونصف طولاً بارتفاع لا يقل عن ثمانين سنتيمتراً ويصل الى ١٥٠ . والافضل أن تكون الفتحة أو أطوارها من الخشب ليسهل وضع الستار والاضاءة عليه . ولحاجة بنا للقول بأن اطار الفتحة من جانب الجمهور يجب ان يكون جميلاً ، ويمكن صنعه على حدة بحيث يمكن فكّه وتركيبه وتغييره . وهذا الاطار يمكن أن يصنع من مادة خفيفة ولكنها صلبة ، كالخشب المعاكس والواح المازونيت ، وليس من الضروري اثبات الاطار على الحاجز الأمامي وإنما يمكن الاكتفاء بتعليقه عليه على شيء من البعد ، وفي الفراغ بين الاطار والفتحة توضع المصابيح والبروجكتورات التي تضاء بها المنصة .

ب - وأما القسم الخلفي فهو يتألف من اطار خشبي كبير مواز للحاجز الأمامي وموجود في صدر المنصة ، ويكون عليه المنظر الخلفي للمشهد مرسوماً على قماش أو على ورق قوي . وهذا المنظر الخلفي هو الذي يكون وفق المناظر المختلفة (الديكورات) التي أمامه ويجب أن يفسجّم معها ويكون له تقريباً نفس عرض هذا الحاجز . ومن الضروري أن يكون القسم الخلفي أقوى ما يمكن ، ويفيد عملياً أن نربط الحاجز . الأمامي بالحاجز الخلفي بواسطة انابيب حديدية أو من الألمنيوم فبذلك نحصل على ثبات المنصة بكاملها .

ج - مكان اللاعبين - وهو الموجود بين الحاجزين الآمامي والخلفي وتحيط به المناظر . ففي هذا الحيز يدور عمل اللاعبين ، أما موضع الدمى لا يكون لها دور واللّاعبين حين يستريحون فيكون في مكان آخر . ومكان اللاعبين يختلف اتساعاً باختلاف سعة الحاجزين الآمامي والخلفي .

قلنا ان مكان اللاعبين تحيط به المناظر ، وذلك لأن المناظر الجانبية (الكواليس) في مسرح العرائس تصنع من مواد مختلفة ولكن التجربة دلت على أن الخشب المعاكس والمازونيت أحسن أنواعها بسبب خفتها وصلابتها . وهذه المناظر الجانبية يمكن ان تثبت بأشكال مختلفة .

فمنها ما هو معلق من اعلاه في الجزء الأعلى من الحاجز ويكون قدهمىء لهذه الغاية ، وهذه الطريقة عملية لأنها توفر مكاناً كبيراً للاعبين .

ومنها ما هو معلق على حوامل موضوعة على الأرض . وهذه الطريقة ولو أنها لا تتطلب مكاناً كبيراً إلا أن الحوامل الواقفة على الأرض لا تتوفر فيها عنصر الثبات ويمكن ان تنقلب على الأرض ولذلك تعدل المسارح بالتدريج عنها .

ومنها ما يوضع على درفات خشبية قوية وثابتة على الأرض ، ولكن عيب هذه الطريقة صعوبة تثبيت الدرفات .

أما طريقة وضع المناظر في منصة مسرح العرائس فتتبع هذه القاعدة: المنظر الخلفي يكون موازياً لمقدمة المنصة ، ويمكن ان يكون لوحة كبيرة مرسومة ، أو أي شيء يشابهها كمنظر وأمامه شيء من الأشياء . ولكي تبدو أهمية المنظر الخلفي الذي لا يملأ صدر المنصة ، نضع على كل جانب من جانبي المنصة المناظر الجانبية التي لا تكون موازية المقدمة وإنما مائلة نحو صدر المنصة وبذلك فان مكان اللعب في المنصة يكون على شكل شبه منحرف .

أوجه التناقض في موقف اللاعب

إذا كان الممثلون في المسرح العادي فئات متميزة بعضها عن بعض ، فاللاعبون في مسرح العرائس أكثر تمايزاً ، ويؤلفون بدورهم أنماطاً مختلفة ذك أنهم بالإضافة الى صفاتهم الشخصية ، يحملون معهم شخصيات الدمى ويعملون بواسطتها وقد درس البحاث بما فيه الكفاية مواقف الممثل النفسية تجاه الشخصيات التي يتقمصها ، ولكن نادراً ما حدث ذلك بالنسبة إلى رددود اللاعب حيال دميته .

والنمط الأول من اللاعبين هو اللاعب الذي لانهمه الشخصية وإنما تهمه الدمية ، فهو لا يعمل ولا يعبر إلا من أجلها ، حتى ليكن القول انها شبه مرتبطين عضوياً . الدمية لدى هذا النمط من اللاعبين تقف بينهم وبين الشخصية ، ولذلك الشخصية لا تحيى ولا تتحول إلى كائن ، وإنما تبقى دمية تلقى العناية الى اقصى الدرجات . والنمط الثاني هو اللاعب الذي يمثل دميته فهو ينشغل بالشخصية التي يريد لها إلى حد ينسيه الدمية ، وهذا يبقى ممثلاً يحمل دمية ويحدث هنا ما حدث الحالة الأولى اذ لا تسكن الحياة في الدمية لأن اللاعب لا يعطيها العناية الكافية .

والنمط الثالث يمثله اللاعب الذي يحرك الشخصية تحريكاً دقيقاً عن طريق الدمية والرقابة المطلقة ، فيحتفظ بموضوعة دائمة ولا يغيب عن نظره في أي وقت أن الدمية تمثل الشخصية . إن عقل هذا النمط من اللاعبين و ارادتهم الداخلية يعملان دون توقف ، ولذلك يحس النظارة في لعبهم بعض الجفاف .

أما الطراز الكامل من اللاعبين فهو الذي تلتقي لديه الشخصية بالدمية ، فيمزج بين الدمية والشخصية التي يلبسها إياها ، حتى ليتمكن ان نسميه «الممثل» في حركة الدمية وفي هذه الحالة تكون للدمية حياة فذة ، وتصبح كائناتاً حقيقياً ومن الممكن أن نعرف بسهولة - ونحن نراقب اللاعبين في حر كتهم - النمط

الذي ينتمون اليه فالنمط الأول يراقب الدمية باستمرار ، ولكنه يحركها باستمرار إذ يجرب ان يمنحها الحياة عن طريق الحركة ، وبالتالي فانه يقوم بكثير من الحركات الزائدة التي بلا فائدة . والذي يلفت النظر في النمط الثاني هو الانفصام والتباعد بين الشخصية والدمية ، فالدمية تحيي ولكنها لا تعبر ، ويضيع المتفرج إذ الصوت لا يتفق ووضع الدمية فاذا سعلت الدمية لم تحدث لها تشنجات السعال ، وهذا النوع اذا لاءم شيئاً فهو يلائم البرامج الاذاعية غير المرئية ، « وسماحك بالدمية خير من أن تراها » ..

وقد أشرنا إلى العثرات التي تهدد اللاعب بالسقوط وإلى أن الرقابة الذاتية والسيطرة على الحركة هما سبيل النجاة منها . فاذا لم تسعف اللاعب ارادته وثقافته وذكاؤه وحسه ، لتغذي لعبه وتمثيله ، فانها لا بد أن يسقطا في برود لا دواء له .

بل إن خيرة اللاعبين يمكن لهم أن يتعرضوا للأخطار هم أيضاً نتيجة للسهولة التي يحسونها في تأمين التوافق التام بين شخصيتهم وبين الدمية من جهة وبين شخصيتهم وشخصية الدمية من جهة أخرى ، فقد يبلغ بهم الامر حداً لا يرون معه سوى شخصيتهم هم ، ويبدأون يرتجلون على حساب الانسجام والمجموعة .

فاذا قارنا هذه الملاحظات بتلك التي يقدمها الممثلون نصل إلى ما يلي .
على اللاعب في موقفه من الدمية أن يكون له في نفس الوقت طراز الممثل الإيجابي الذي يمثل ليجد نفسه ، وليدخل في الشخصية المطلوبة عناصر من ذاته هو يضيفها على هذه الشخصية ، وطراز الممثل السلبي الذي يمثل ليهرب من ذاته ويدخل في شخصية أخرى ، لينطلق من ذاته ويخلق خارجها شيئاً جديداً ، ليفني نفسه بجوهر دوره . فاذا بلغ اللاعب ذلك كله كان ممثلاً مثالياً فهو يلعب ليجد نفسه في شخصيته تغنيه ، ويقيم دائرة مغلقة تذهب منه الى الدمية وتعود من الدمية اليه . إنه يعطي نفسه للدمية التي تعود فتعطي الشخصية المطلوبة .

والتناقض الذي يحسه اللاعب يكمن في التوتر الذي يفرضه على نفسه ليكون واقعياً في دمية معدة من حيث تكوينها وحركتها البديعة لتقلب هذه الواقعية إلى اشارات ورموز . والتناقض هو كذلك في ضرورة قيامه بحركات هي في نفس الوقت مضبوطة ودقيقة بحيث تعطي الشخصية حياتها ، ومعدلة ملطفة لتستطيع الدمية أن تقلبها من حركات مقلدة الى حركات موحية .

التناقض في الدمية

صرفنا إهتمامنا كله الى عائلة واحدة من عائلتي الدمى ، الى الدمى القفازية ، وتركنا العائلة الأخرى التي تحررها الحيوط . وكان السبب في هذا ان الدمى القفازية تلخص بشكل أكمل كل الصفات المميزة للدمية ، ولأنها بابتعادها أكثر عن تمثيل الممثل الحي تدخلنا أكثر في نطاق العالم الومهي .

ولنبادر الى القول بأن مايشغفنا في لعب الدمية ، هو انها تجرنا بعيداً عن الواقعية ، وانها قادرة على إعطائنا الابهاء . إن وسائل التعبير التي ابتدعها الانسان سلسلة واسعة تبدأ من الترجمة البسيطة (كالألعاب الرياضية والمباريات في القوة والمسابقات) لتصل الى اللغة المعلقة الموغلة في السر (كالسوربالية وغيرها) . وبين هذين القطبين المتضادين يأتي المسرح الطبيعي أولاً ، ثم المسرح الواقعية بأشكالها ، والسيرك ، والمسرح الاستعراضى الموسيقى (الموزيك - هول) ، والمسرح الشعري ، والمسرح الرمزي ذو الحركة المعدلة المصفاة ، وأخيراً مسرح العرائس من دمى الحيوط الى الدمى القفازية . ومن هذا التعداد يتضح أن الخط صاعد من المادة الى الفكر ، من الحياة كما نراها الى الحياة كما نريد أن نوحى بها . وكلما تقدمنا خطوة الى أمام لاتعود تشدنا الى الواقع إلا روابط ناعمة فأكثر نعومة . ماالذي يلفت النظر في مصارع الوحوش ؟ أشكال جسده ، وقوة عضلاته وسرعة ارتكاساته . وكذلك مصارع الثيران . أما الشخصية المسرحية في المسرح الواقعي فانها تثير إهتمامنا بالطباع الخارجية ، وبدقة حركاتها

وشكل ملائمتها بمقدار ما يثير اهتمامنا رد فعلها النفسي . والسيرك والمسرح الاستعراضي يقصران اهتمامنا على أن نعرف لغتهما الخاصة التي يدخل فيها عنصر التخيل . والمسرح الشعري أول درجة تنقلنا الى عالم يعجز القول عن تصويره ، بينما المسرح الرمزي يؤثر علينا بطريق الالحاء وذلك بانتقائه العناصر الاساسية والتمودجية لأشخاص المختارين . ثم نصل الى الدمى أخيراً ، ونخص بالذكر منها الدمى القفازية ، فنجدها تطلب اشتراكنا التام بالمشهد . فهي - في أقل الدرجات - لا تمثل الشخصية التي تتقمصها وانما تكون هي الشخصية ذاتها . ان سلسلة حركاتها المحدودة جداً ، وعجزها عن التعبير بالايحاء ، يمنعانها من ان تمثل الكائن الحي بدقة ، ولذلك على الضبط تكتسب القدرة على التذكير بهذا الكائن . لأنها لا تترجم وإنما تعني ...

ولو فكرنا بجميع الأشياء البعيدة عن التصديق التي تكون في مسرح العرائس ، لما وجدنا فيه شيئاً واحداً حقيقياً : لاقياس الدمى (الذي لا يجاوز نصف قياس الناس والأشياء وخاصة في الدمى القفازية) ولا المادة التي تصنع منها (الخشب والورق المقوى والشمع وغير ذلك) والتي لا يمكن ان تخضع أحداً ، ولا الحركات التي تقوم بها ، ولا جمود وجهها ونظراتها التي تجعلها شبيهة بالأقنعة في المسرح الأغريقي أو المسرح الايطالي . ان تعبير الدمية ليس سوى تتابع من حركات أولية ، وأشارات إجمالية ، ومحاولات ، ولذلك فهو بسيط بالضرورة ، ومباشر ، ويتطلب من النظارة مشاركة عملية . ولأن الدمية غير قادرة على التعبير الناعم الدقيق ، فهي تترك المتفرج أن يملك هذا التعبير على هواه . ولأنها لا تعبر إلا عن الخطوط الكبرى والأعصاب البارزة الاساسية ، فانها تسمح لسامعها بأن ينسج حولها ويزركشها كما يشاء . انها تقترح هيكلاً متيناً يزينه كل شخص كما يتخيل .

لعب الدمية ميدانه الوهم ، ولذا فانه يطلب من النظارة طاقة خلاقة ، وقدرة على النقل من عالم الى عالم ، والتحويل من شكل إلى شكل . واذا كانت

الدمى تجد الخطوة لدى الصغار ولدى الشعراء ، وإذا كان عصرنا قد فقد تذوقه لها ، فالسبب راجع إلى ما تطلبه الدمية من النظارة ولا تجده . ففي السينما نجد احلامنا جاهزة ، قابلة للاستهلاك فوراً ، بل مملوغة مهضومة ، بينما يقتضينا مسرح العرائس أن نلاحق هذه الاحلام ، وأن نمسك بها ، وأن نعطيها شكلاً لنجد فيها النشوة . ولكن هذا المجهود الضروري الذي يطلب منا هو الضامن الأكبر للربح الذي نحصل عليه . والتناقض في الدمية يكمن في قدرتها على التعبير أكثر من الممثل لأنها تملك من وسائل التعبير أقل مما يملكه الممثل ، وفي أنها تدخل بنا دنيا الحلم لأنها جامدة ، وأنها تجبرنا على إعطائها الجواب بسبب أنها خرساء ...

التناقض في المتفرج

إن السرور البديعي الذي يحسه المتفرج ذو آلية معقدة إلى أبعد الحدود ، وكلما تقدمت حضارتنا ازدادت هذه الآلية تعقيداً . فالرجل الوسط - والمتقف من باب أولى - والاديب والفنان ، كلهم أكثر علماً وابتكاراً وعمقاً من الرجال القدماء ، لأنهم أخذوا عن هؤلاء القدماء كل مالم يسم من آثار لا تحصى ، فحفظوها وصنفوها وكتفوا خير ما فيها - كما قال الشاعر الفرنسي بول فاليري . وكان الرجل الابتدائي الذي يحضر المشاهد الدينية أو السحرية ، أو الأغريقي في أيام سوفوكليس ، أو الماركيز في القرن الرابع عشر يجدون من المسرة ما هو أقل نعومة وسمواً من المسرة التي يجدها الرجل المتوسط في عصرنا ، ذلك أن عصرنا يمتاز على ما سبقه بأنه عرف تجارب السابقين واطاف اليها تجاربه .

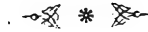
ما الذي يحدث في أنفسنا حين نحضر عرضاً مسرحياً ؟ منذ اللحظة التي نأخذ فيها مكاننا نكون قبلنا « الدخول في اللعبة » ... قبلنا بأن نسهم بما سيجري ، قبلنا بأن ننظر الى اطار المسرح واقمشته وما فيه من مناظر صنعت

من نسيج اوراق او مقوى ، على أنها حقيقة مع علمنا بأنها مزيفة . ولا تضايقنا الاعمدة المسطحة ولا الجدران المزعزعة ولا اوراق الشجر المقصوة من القماش ، وإنما نرى الاعمدة في كل حجمها والجدران في كل مقاومتها والاوراق كثيرة التنوع . بل اكثر من هذا، إذ نقبل باجتياز الزمان فاذا نحن مواطنون لا لكثرا أو شيترا أو هرناني . إن موقفنا كمتفرجين يدخلنا مرة واحدة في عالم الاشخاص الذين يتحركون أمامنا وهو أمر مدهش حقاً إذا فكرنا فيه . فسهولة التي يتم بها دخولنا هذا العالم المتخيل كبيرة الى حد أن اكثرية هواة المسرح لم يبحثوا أبداً عن سرها بل لم يفتنوا إليها ...

كل ما يعرض أمامنا مزيف (ويجب ان يكون كذلك) . نعرف ان هاملت الذي يتجسد أمام أعيننا في جسد وحركات ومواقف ، إنما هو لورانس اوليفيه ، ومع هذا فاننا ننساق في اللعب إلى حد الانفعال في المواقف المؤثرة والضحك في المواقف الساخرة . وحين نخضر مسرحاً للعرائس نقبل عدداً اكبر من الاشياء غير المعقولة . فالدمى ليست بالحجم الطبيعي لمن تمثلهم ، ونحن لانراها إلا حتى منتصفها ، ووجهها المصنوع من الورق جامد لا يخلج ، والحركات التي تؤديها قاسية وغير دقيقة ، واصواتها غير متناسبة ، ومشيتها غير حقيقية . كل شيء يرتكز على الوهم وعلى عمل فكرنا . وتقدم لنا الدمية بين الحين والحين مرتكزاً يتحفز عليه خيالنا وينطلق : وصيغة يسهل علينا ابتداء منها أن نبتكر . وعلى هذا المخطط الذي يقدم لنا نوجه فكرنا وحلمنا حتى نبتدع الشخصية .

إن عمل فكرنا يمكن ان يكون خفياً غير واع حين نكون مستسلمين كلياً للشهوة البدعية . يمكن أن نستمتع بالمشهد ونحن ننسى أنفسنا فيه . ولكن نوعاً من الانقسام يجري خلال ذلك في ذاتنا فيسمح لنا أن نلاحظ الموقف النفسي الذي يتركه التمثيل في أنفسنا وحين نحلل ذواتنا نذوق سروراً ناشئاً عن عمل أسمى ، عمل يجمع في أنفسنا النظارة والقائم بالتمثيل من دمي ولاعين .

حين نلاحظ ان مسرتنا موجهة ، نضاعفها . اما حين نستسلم للوهم كلياً تنقص
سعادتنا الناشئة عن معرفة طبيعة النشوة ، ونساها ، نكون قد خففناها والقينا
على رأسنا دلواً من الماء . حين نرتقي من العالم الموهوم وهو عالم المسرح الى
الحقيقة التي هي المراقبة النفسية الداخلية فينا ، نحس المسرة التي يمنحها عمل الفكر
المرن والقفزات الجارحة التي يشطح بها الخيال .

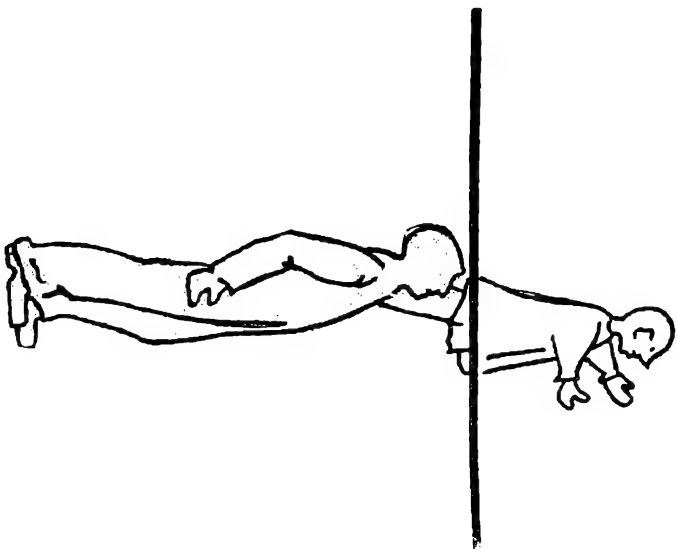


الختامة

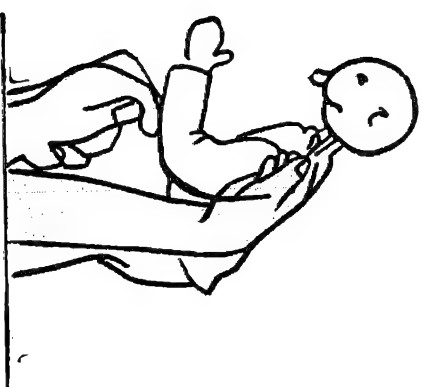
ليس لي ان أزعّم انني استنفدت في الصفحات التي مرت موضوعي الذي تفرغت له . بل أعتقد انني لم آت بشيء جديد لأكثرية اللاعبين . كان هدي منحصراً في تسجيل تجربتي ليفيد منها أولئك الذين « يدخلون المهنة » . وكل ما أرجوه أن تساعد ملاحظاتي على تسهيل مهمة من هم في البحث ، ومساعدتهم على أن يخدموا أكثر وبصورة أسرع قضيتنا المتواضعة والبديعة . ولو حدث ان رغب رجل ذات يوم ، في أية بقعة من سوريا ، أن يبحث الحياة في الدمى ، ووجد في هذه السطور بضعة أجوبة على الأسئلة التي يطرحها فساأعتبر ان مجهودي كوفىء بهذا أحسن المكافأة . ولو حدث أكثر من هذا ، فوجد في قراءة هذه الصفحات ما يزيد في معرفته الدمى وفي محبته لها ، فساأقول في نفسي : لم يذهب عملي سدى .

« بوجو كوكوليا »

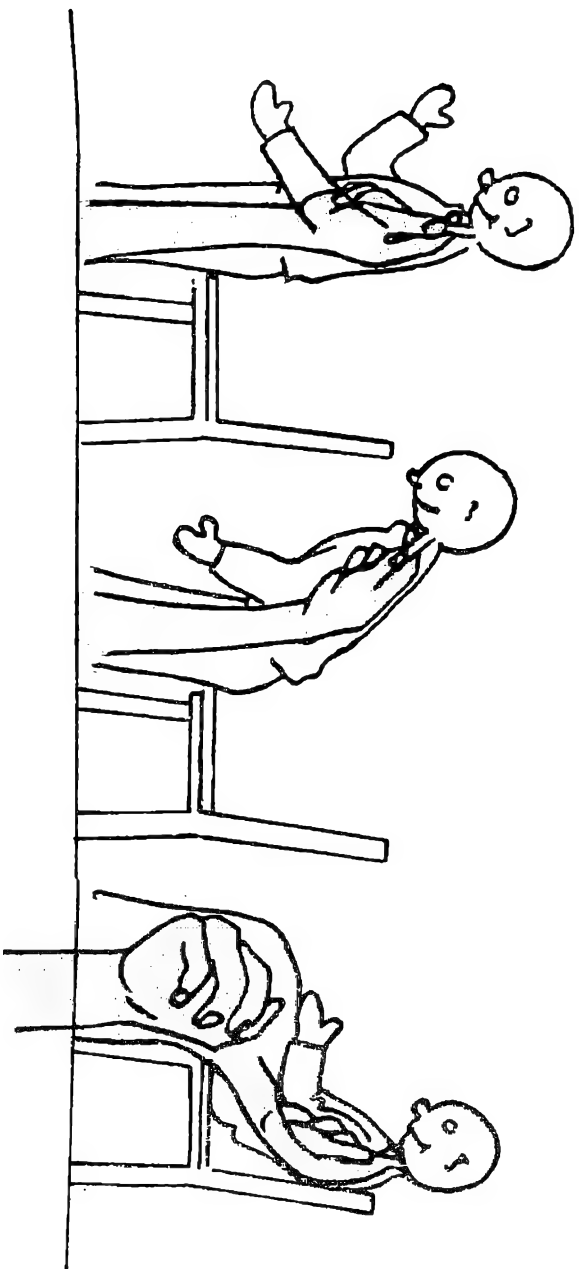
الصور الايضاحية



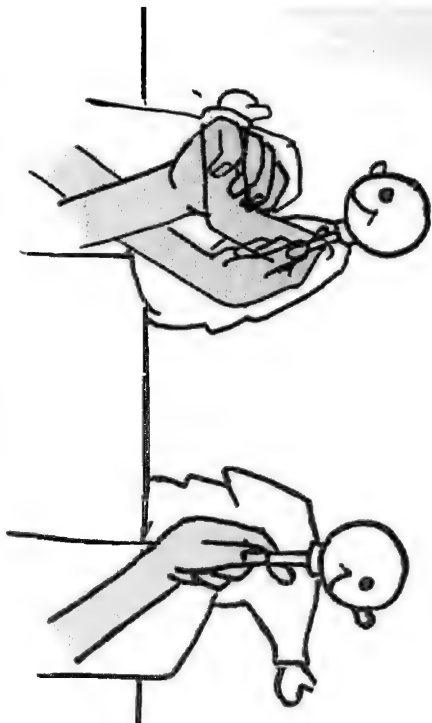
الوضع الاساسي اللاعب



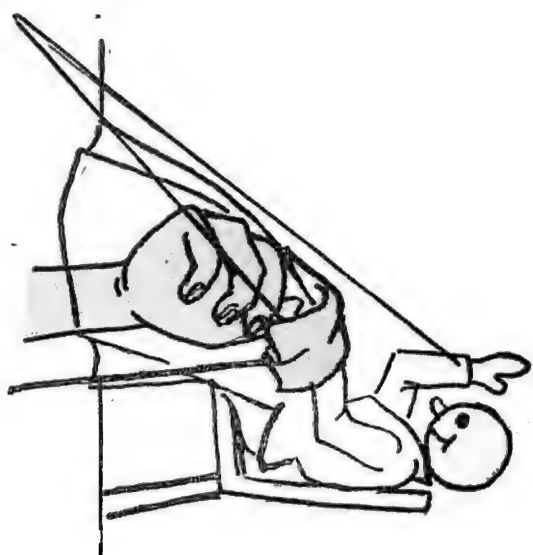
التيه الجاوس



وضع الجلوس على الكرسي



وضع الجلوس على الارض ، ثم الوضع نفسه
مع ثني الركبتين

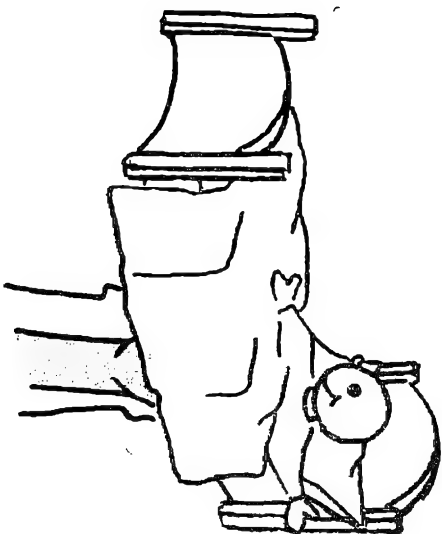
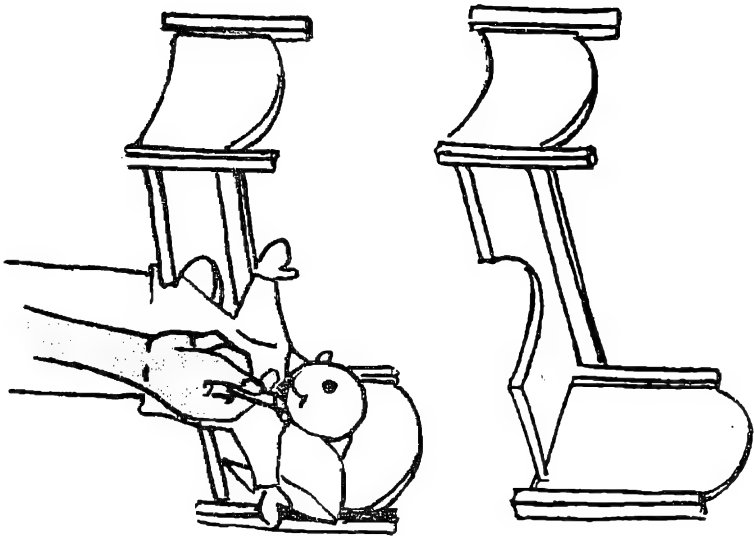


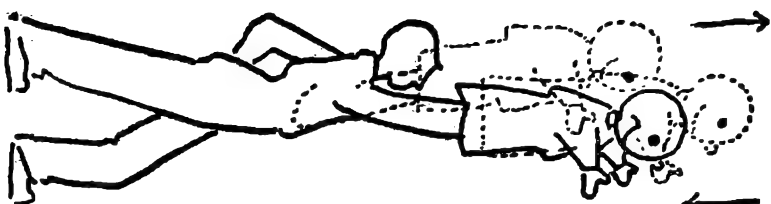
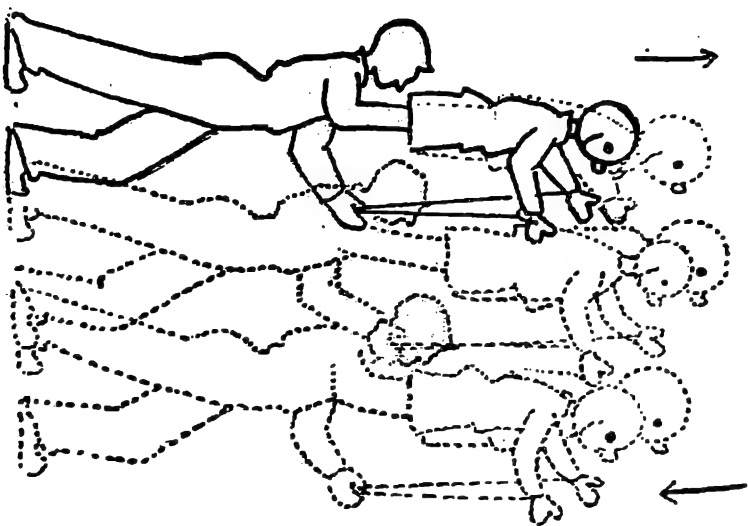
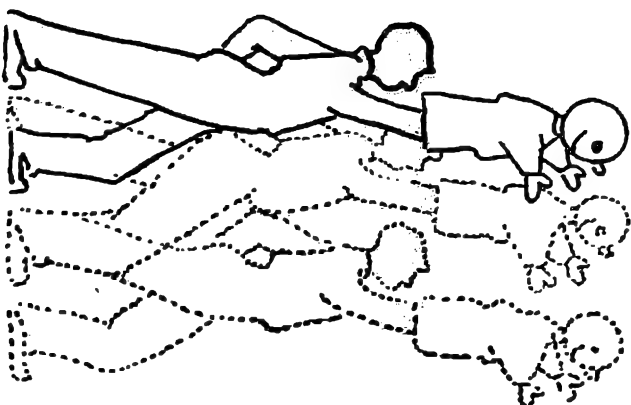
الجلوس على الكرسي مع رفع اليد بالتحية



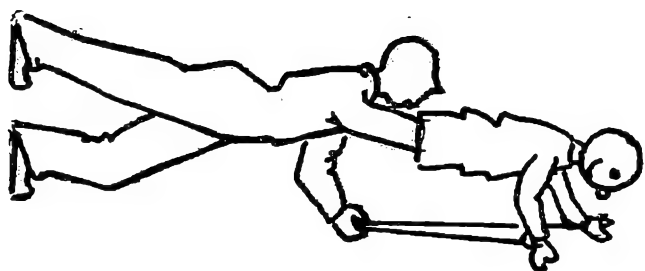
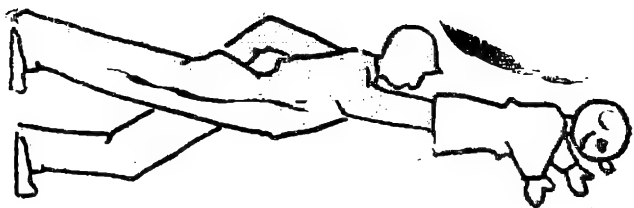
الاستلقاء

كيف تستلقي الدمية في السرير الخاص بها

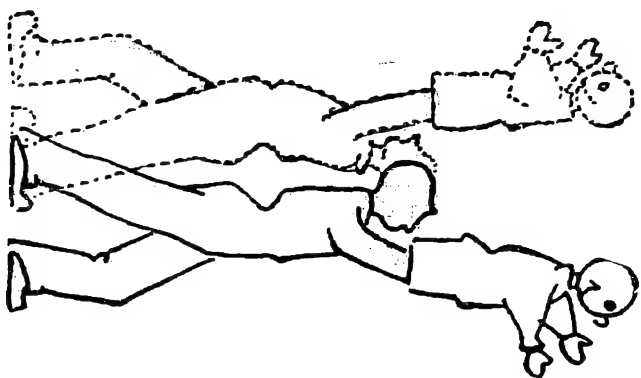


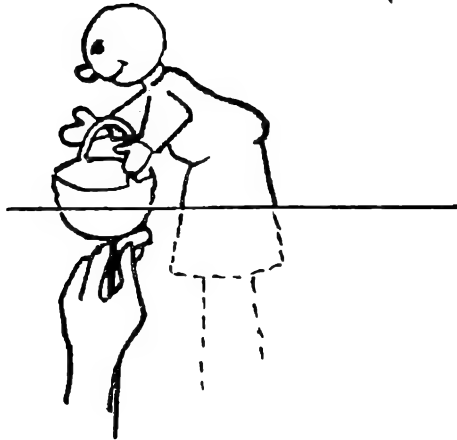
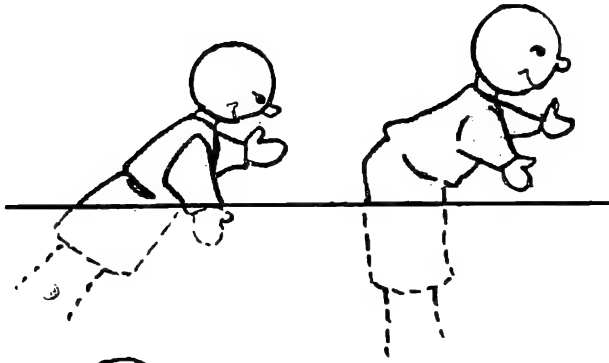
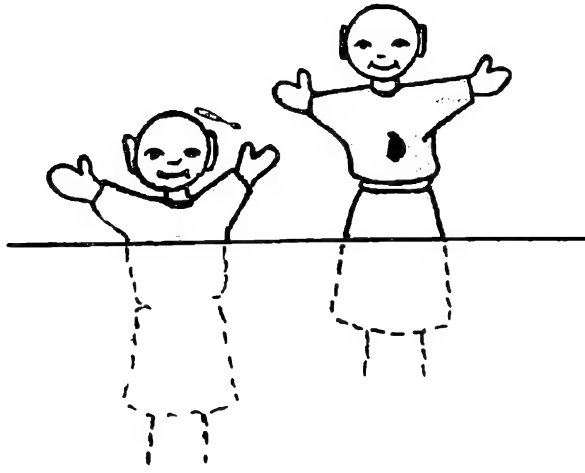


سير اللاعب لتمرير الكرة

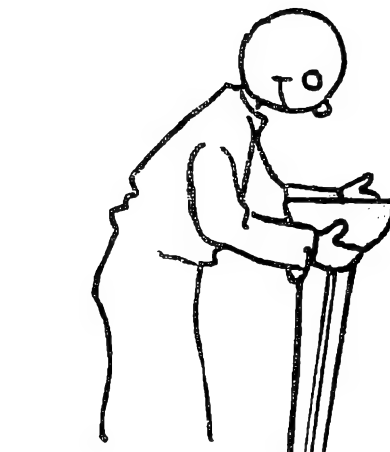


حركة الدوران

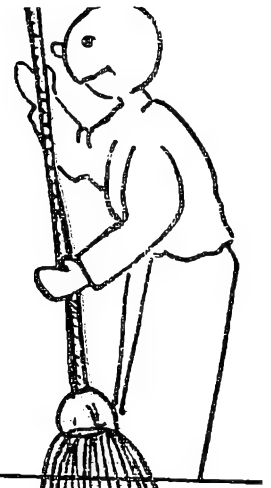




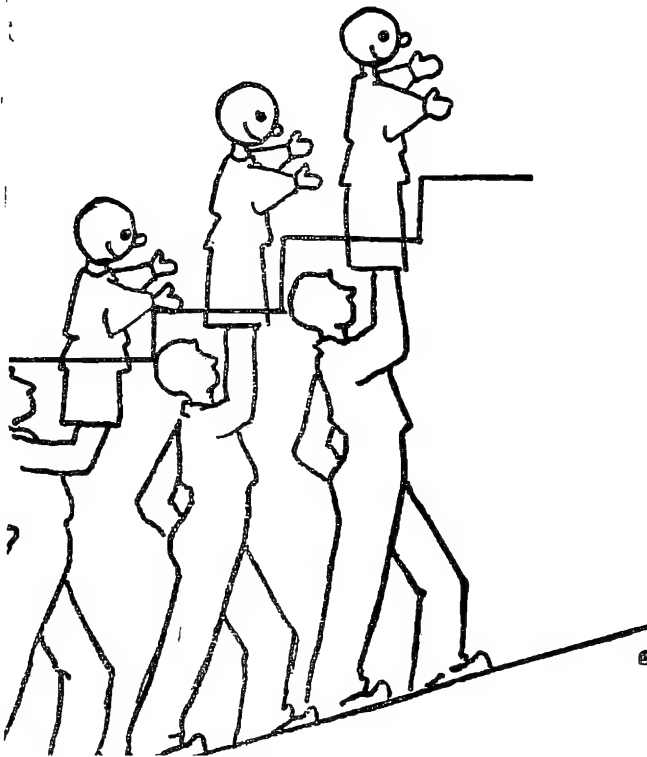
حركات مختلفة للدمية



تناول آنية

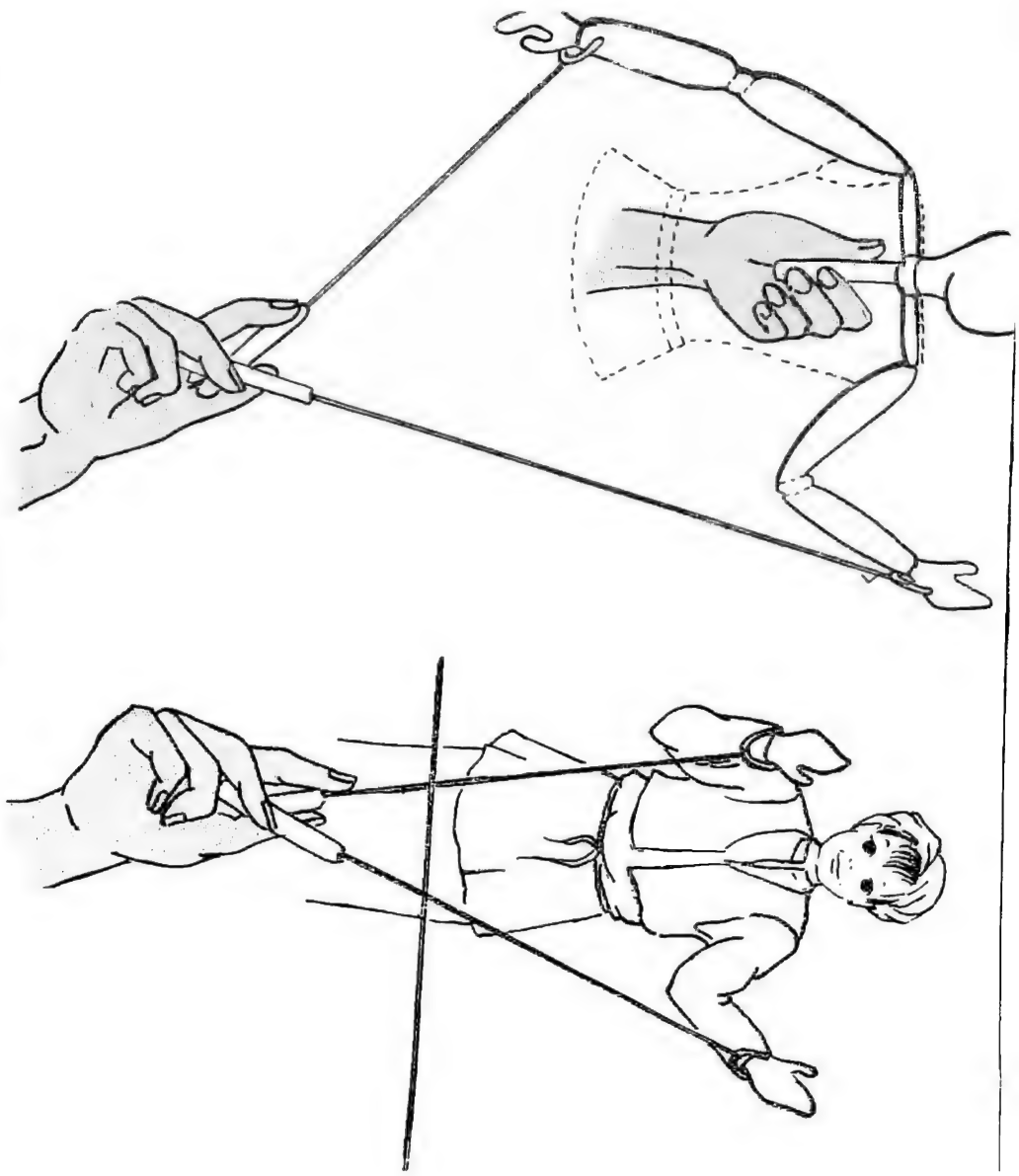


حركة التكنيس



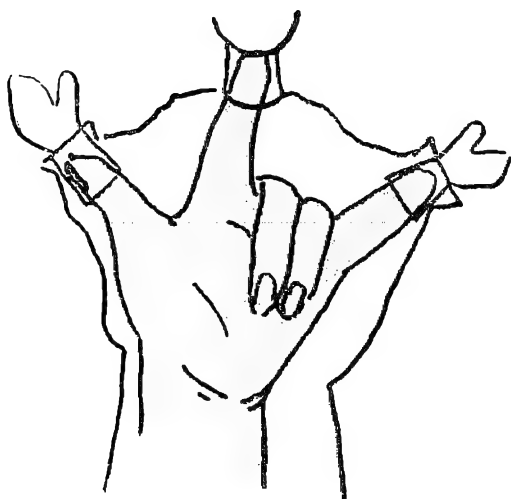
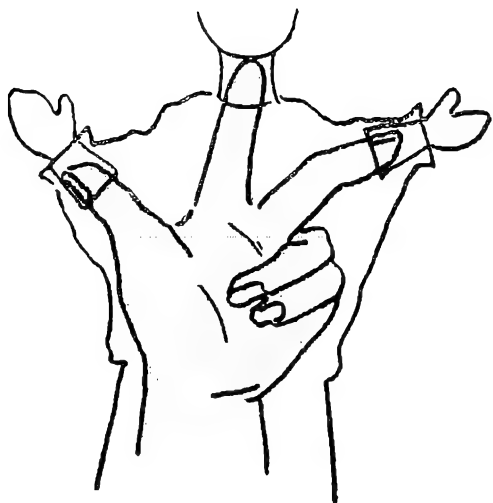
حركة الصمود على درج

تحريك يدي الليمية

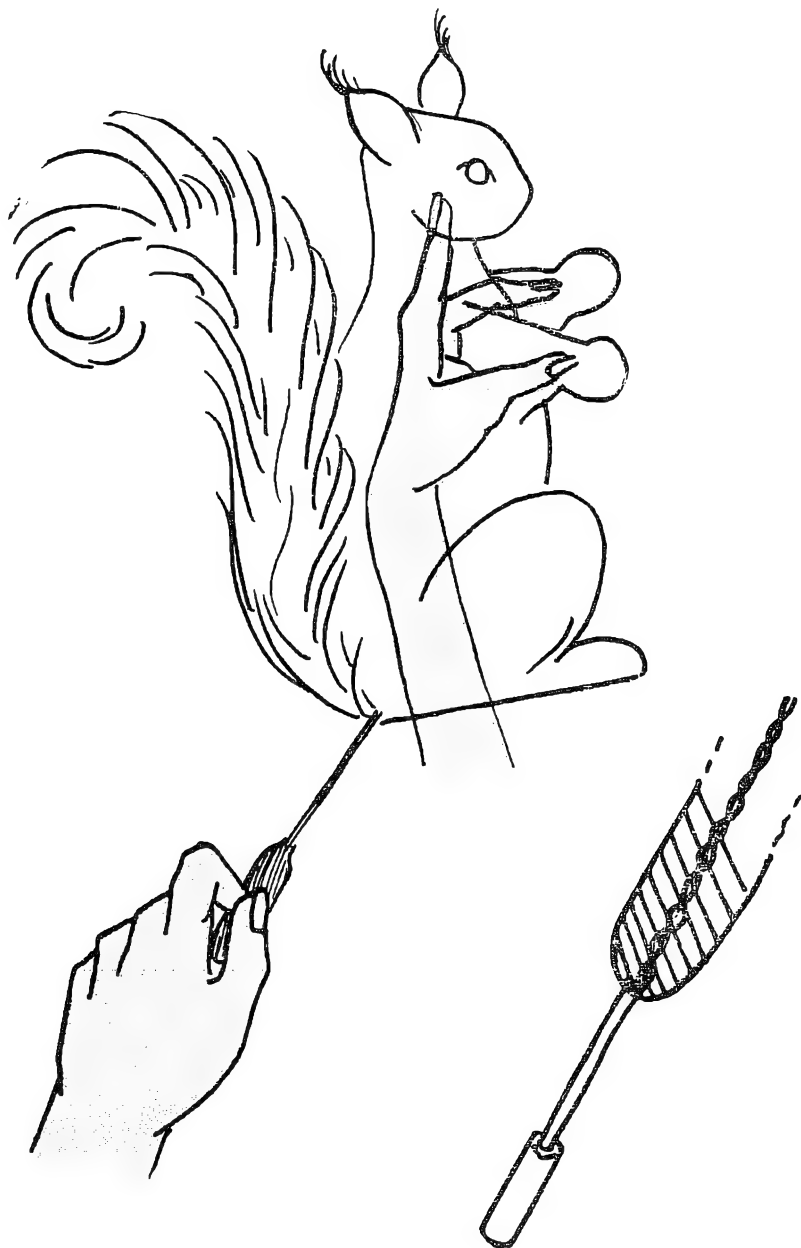




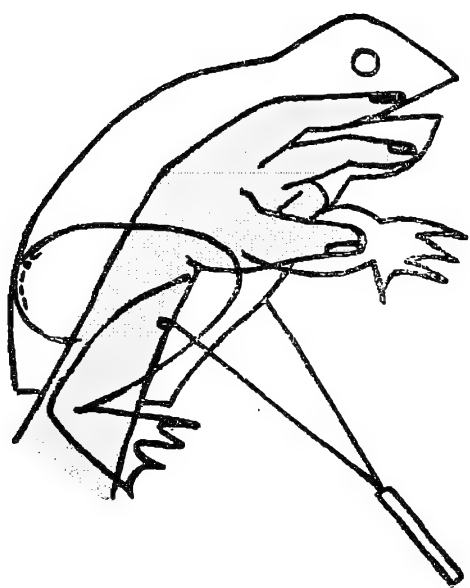
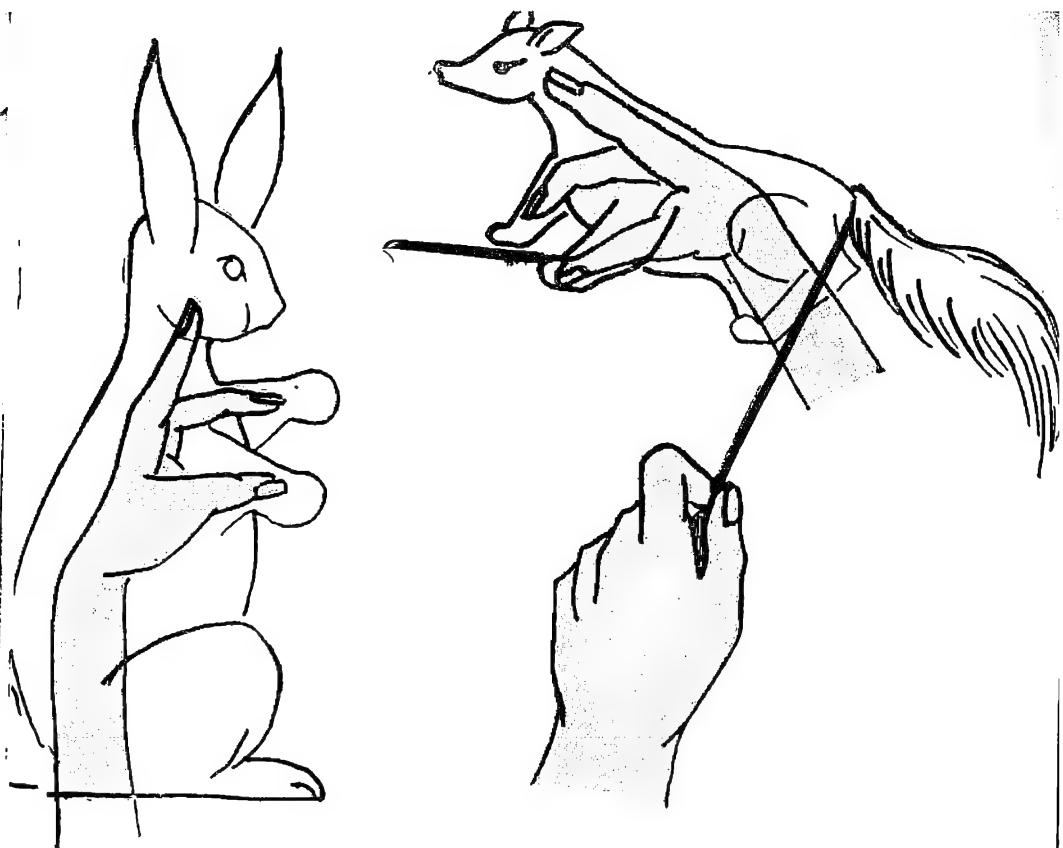
وضعان مختلفان لليد في القفاز



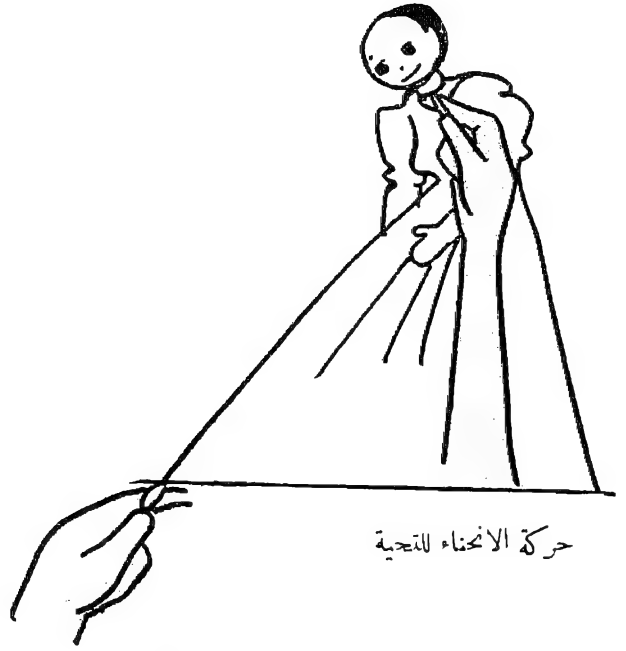
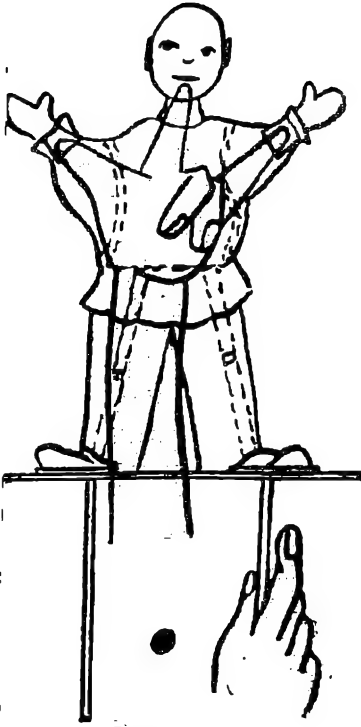
اليدان في قفاز الدمية



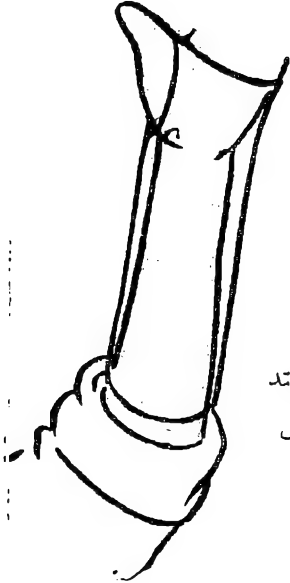
كيف يحمل سنجاب ويحرك ذيله

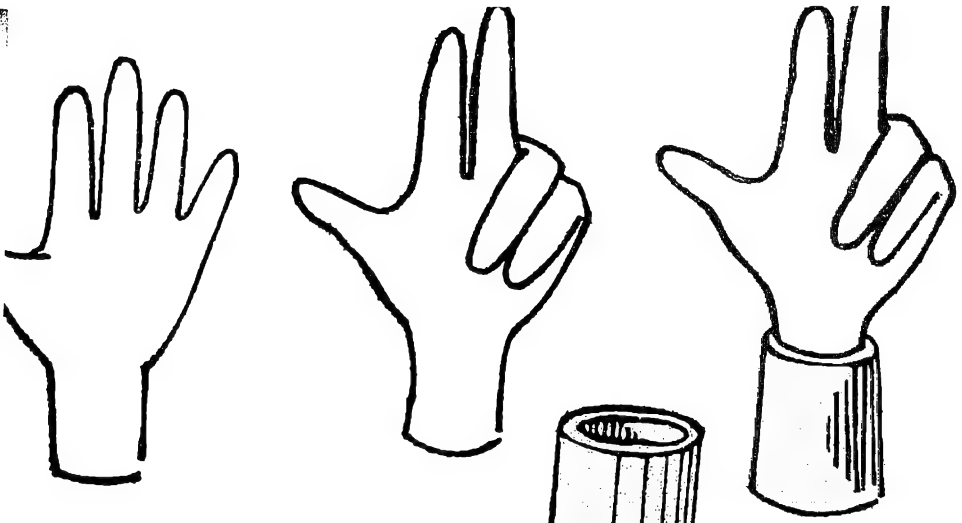


اوضاع اليد في دم
الحيوانات المختلفة

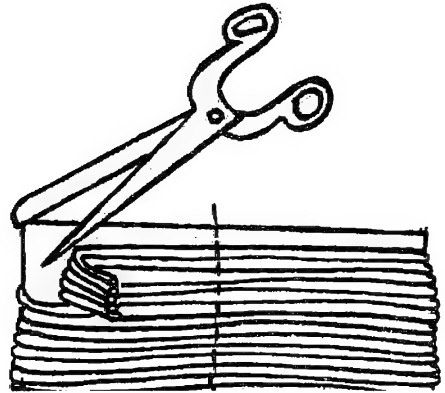
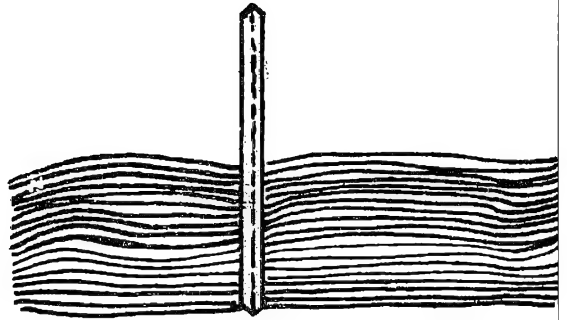


الذي ذوات الساقين - اليدقتد
في احد الساقين من الداخل
أو تكون خارجها

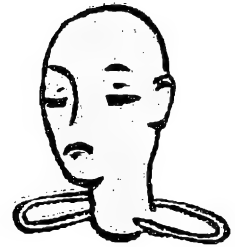
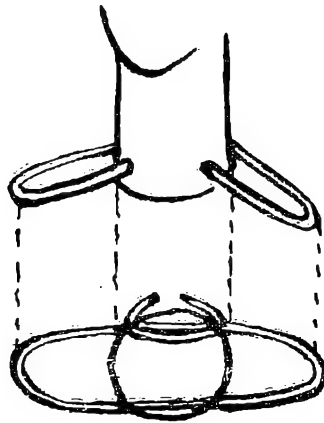
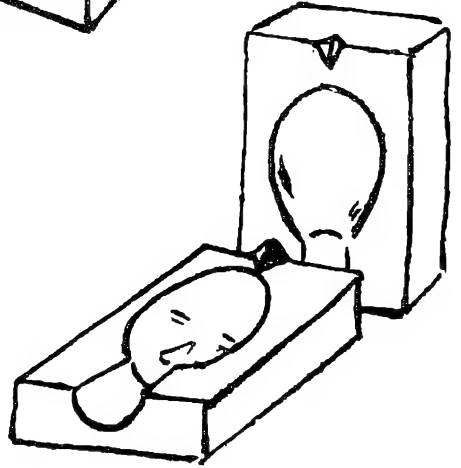
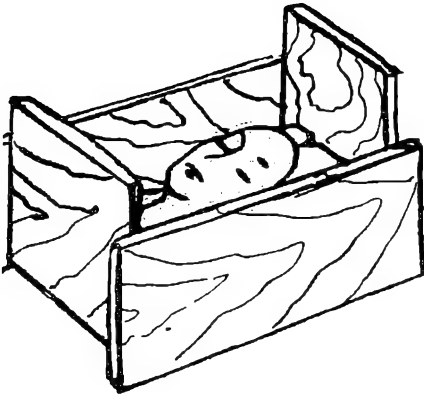
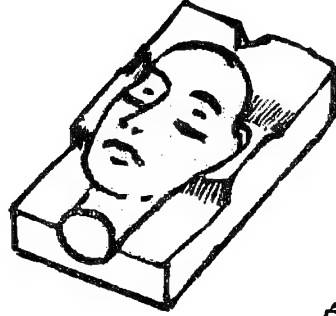
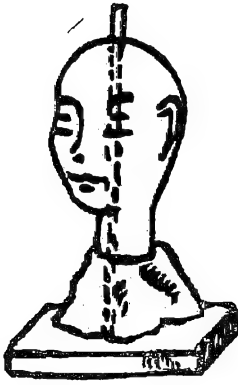




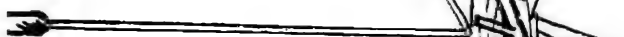
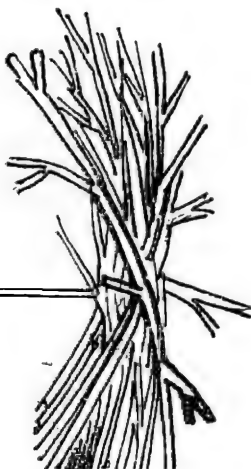
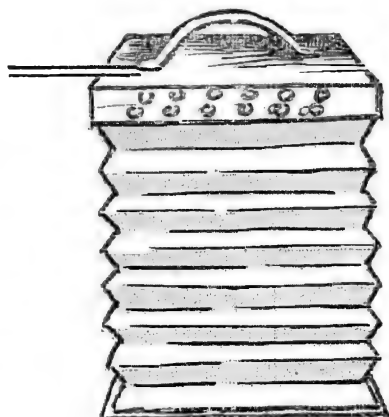
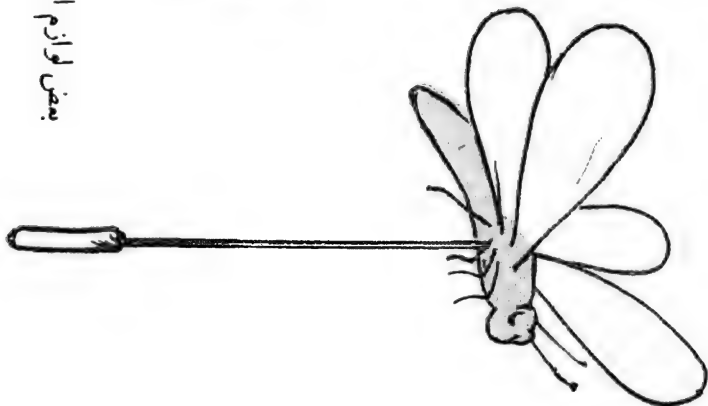
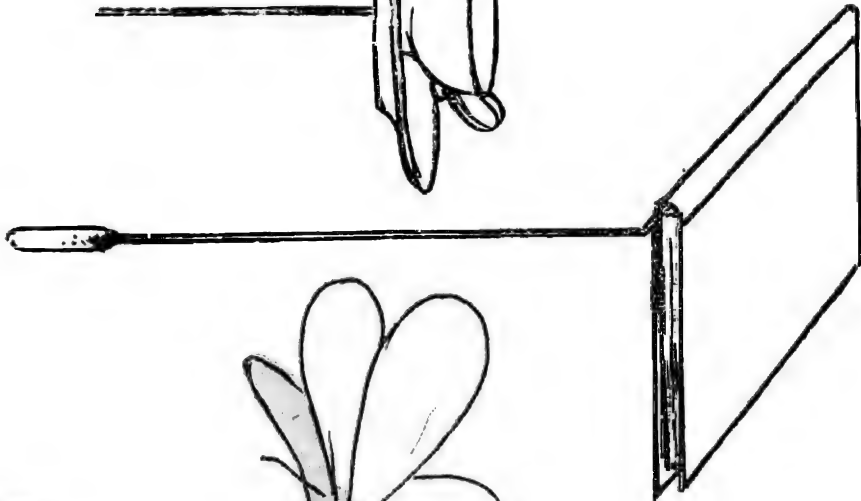
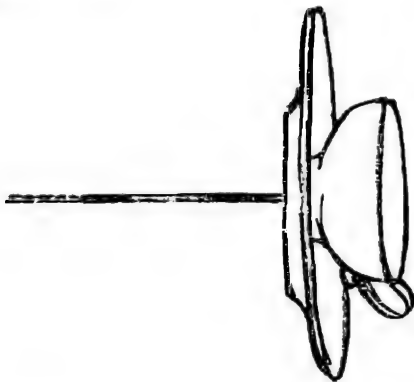
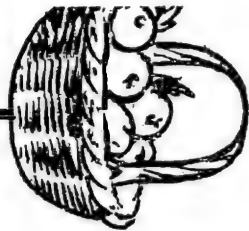
صنع يدي الدمية



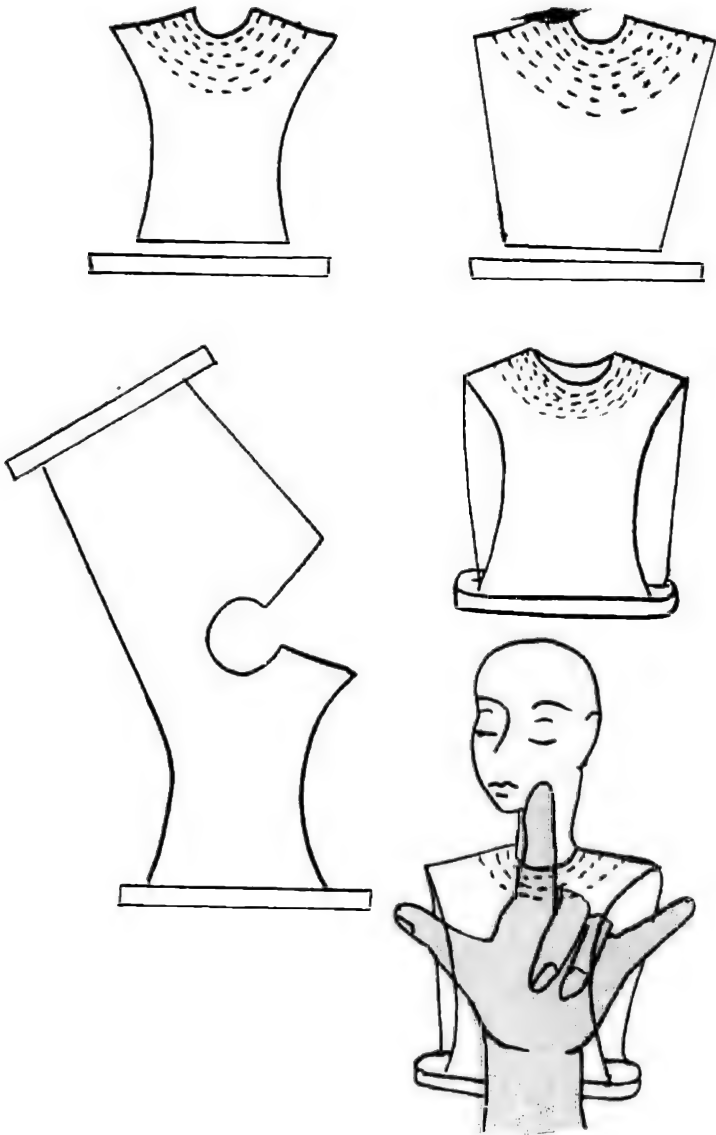
كيف يصنع شعر الدمية



صنع رأس الدمية من الصلصال ثم اخذ نسخة مفرغة عنه بالجبس

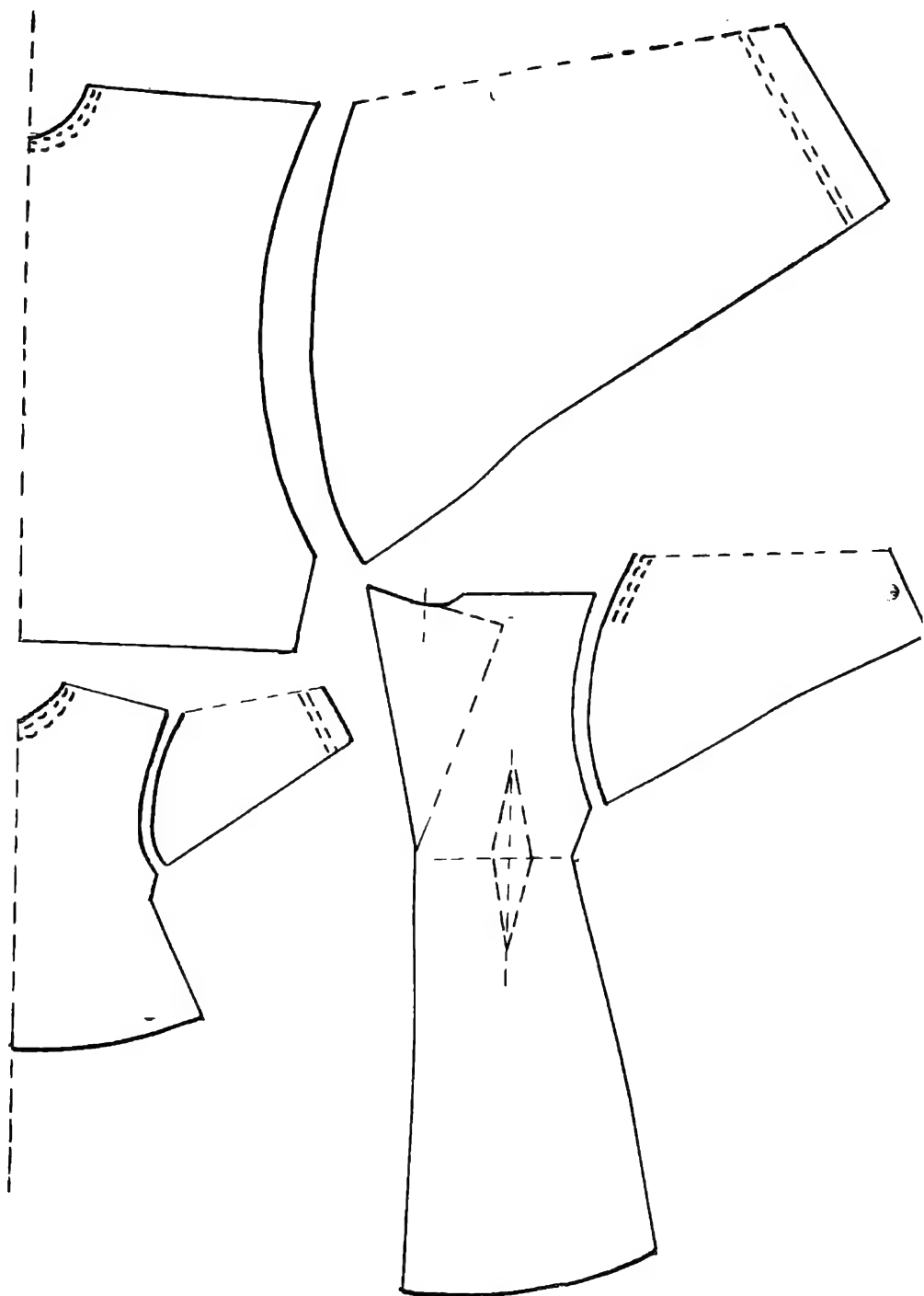


بعض لوازم المسرح وكيفية وضع المصا الحامل لها



قيص الدمية وفتحة العنق





قصة ثوب الدمية



الدمية بثيابها الكاملة





دمية تمثل امرأة



دمية تمثل راهباً





مشهد متحرك اثنان من الدمى وكلب





مشهد متحرك لدمينين ، شاب وفتاة





مشهد مليء بالحركة لثلاث من الدمى



في ورشة صناعة العرائس

1

جدول الخطأ والصواب

وقع بعض الخطأ في الكتاب عند الطبع نشير في هذا الجدول الى الضروري منه

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
١٣	٣	يحفظ	يحافظ
١٣	٥	تضيع	تضيع
١٧	٨	جعلنا	جعلها
١٧	٩	وهذا طائفة	وهذه طائفة
٢٢	٥	القديم	القدم
٢٢	٨	ثم من يحنى	ثم يحنى
٢٧	٩	مكافه	مكانه
٢٨	١١	بحر كها	بحر كها
٢٨	٢١	بحر كانها	بحر كانها
٣٢	٨	باليمن	باليمنى
٤١	٢	التنقيذ	التنفيذ
٤١	٤	حز كته	حركة
٤٣	٧	بوضع	بوضع
٤٦	٢١	من أن يزيد	على أن يزيد
٤٧	٧	نظهر	نظهر
٦٥	١	نشائه	انشائه
٦٦	٣٠٢	الدمى لا يكون	الدمى التي لا يكون
٦٧	١٢	ما حدث الحالة الأولى	ما حدث في الحالة الأولى
٦٨	٢٣	شخصيته	شخصية

فهرس الكتاب

صفحة

٥	الدمية في حياة الطفل
٦	نشأة مسرح العرائس
١١	قواعد تحريك الدمى
١٢	كيف يكتسب اللاعب البراعة في فن التحريك
٢٠	كيف يكتسب اللاعب المرونة
٢٥	التعبير
٢٧	الوضع الأساسي لذراع اللاعب وكتفه ويده
٣٠	حالات سكون الدمية وحركاتها الأساسية
٣٤	الحركات المفيدة
٣٨	الحركات التعبيرية
٤٣	كيف تصنع الدمى
٥٢	النحات والرسام في مسرح العرائس
٥٥	اللوازم المسرحية (اكسوار)
٦١	الاجهزة الصوتية
٦٤	المنصة في مسرح العرائس
٦٧	اوجه التناقض في موقف اللاعب
٧٧	الصور الايضاحية
١٢٩	جدول الخطأ والصواب

